MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 05191 971 0

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/unsicledemusiq00bell

Un Siècle

de

Musique Française

PAR

CAMILLE BELLAIGUE

PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1887

Un Siècle

de

Musique Française

Un Siècle

de

Musique Française

PAR

CAMILLE BELLAIGUE

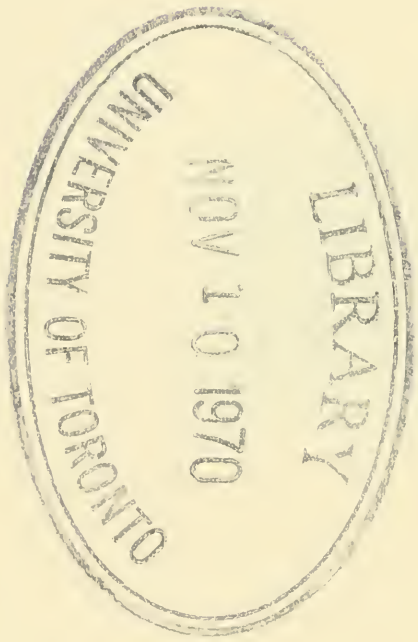
PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

1887

M6
278
14
B44



Un Siècle de Musique Française

L'Opéra-Comique

I

Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ?

Le temps que regrettait le poète, le musicien peut le regretter comme lui. Il y a sans doute quelque imprudence à l'avouer : car, de nos jours, les réactionnaires sont suspects, même en musique. Parler de l'opéra

comique ! autant vaudrait parler des *Bouffons ;* et le public commence à se soucier du *Pré-aux-Clercs* ou de *la Dame blanche* autant que de la *Somnambule* ou de l'*Italienne à Alger*. Moins encore peut-être ; car les plus pauvres partitions de Bellini ou de Rossini, qui ne demandent que d'agiles virtuoses, les rencontrent parfois. Grâce à eux, elles reparaissent à l'étranger, et même chez nous, sur des théâtres de vogue passagère, mais de bonne compagnie. Grétry, Hérold, Boïeldieu et tant d'autres ne connaissent même plus ces retours. On ne les joue guère, on ne les aime plus ; le culte de nos vieilles gloires se perd de jour en jour. Nous voudrions le relever. Nous voudrions rendre à nos maîtres un hommage national et ramener sur une suite plus que séculaire de chefs-d'œuvre français l'admiration du public, que l'on détourne d'eux et que l'on finira par égarer. Un jour peut-être, on délaissera plus d'une œuvre violente et compliquée, pour revenir aux œuvres douces et claires. On se ressouviendra peut-être alors de Zampa, d'Isabelle et de Mergy, d'Anna, de la vieille Marguerite et de Julien d'Avenel ; du petit Chaperon-Rouge et de Richard Cœur-de-lion, du Déserteur et de Joconde. Bien des élucubrations gigantesques tomberont, et, sous la poussière de leur chute, on retrouvera des

œuvres charmantes et fraîches encore, que cette chute n'aura pas écrasées. Elles relèveront la tête, comme des fleurs parmi les ruines. On les admirera, on les aimera de nouveau pour leur beauté délicate, et la musique aura retrouvé sa grâce et son sourire.

Mais le temps n'est pas encore venu. On l'a dit : « Notre siècle est ivre de science » et l'art lui-même a subi cette ivresse. Nous sommes des premiers à le constater, à saluer le progrès immense de la musique moderne. Les maîtres contemporains ont accoutumé notre oreille à des richesses orchestrales et harmoniques, à des combinaisons ingénieuses ou puissantes dont elle ne voudrait plus se passer. Si la musique a parfois éte plus belle, elle n'a jamais été mieux faite, et c'est quelque chose. Grétry écrivait déjà, dans ses *Essais*, que, pour faire un compositeur, il faut la science et le génie. « Celui qui n'a que la science n'a qu'une moitié du tout ; celui qui n'a que le génie a le tout, dont il ne peut rien faire, celui qui n'a ni génie ni science est un pauvre compositeur ; celui qui a autant de génie que de science pour le mettre à profit est le meilleur de tous ; enfin, moins un compositeur a de génie, plus il se fortifie en science pour être quelque chose. » — Tout cela est fort sage. Aujourd'hui nous n'avons plus

guère qu'une moitié du tout : l'autre reviendra peut-être un jour.

C'est donc à des savants que nous venons parler, sinon d'ignorants, du moins de naïfs, de primitifs. Le moindre écolier d'aujourd'hui révélerait tout un nouvel art aux maîtres d'autrefois, sauf à gagner davantage encore avec eux, si le génie s'apprenait comme le métier.

Il y a plus : l'idéal, ainsi que le procédé de la musique, s'est transformé. Cet art, le plus récent de tous, a fait, depuis le commencement du siècle, un pas considérable, et comme un bond prodigieux. Beethoven a brisé les formes primitives de la pensée, et, quand ses symphonies ont paru, quand a retenti sa voix souveraine, le monde a compris que le temps des précurseurs et des prophètes était passé ; il a reconnu le dieu : *ecce deus !* Tous les grands musiciens qui l'ont précédé, Italiens ou Allemands : Pergolèse et Haendel, Bach, Haydn et Mozart, se fondent en lui ; tous ceux qui l'ont suivi : Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Meyerbeer émanent de lui. Beethoven a créé la musique contemporaine, comme Léonard et Michel-Ange ont créé la peinture de la renaissance. Il a eu comme eux la révélation de l'âme moderne. Dans ses chants comme dans leurs tableaux, la nouvelle humanité s'est reconnue.

Un observateur attentif des grandes évolutions de l'art dans ses rapports avec l'histoire et la philosophie, un critique éminent, a très justement signalé cette relation étroite entre la pensée moderne et la musique. Après nous avoir montré la musique couvant pendant un siècle et demi en Italie, de Palestrina à Pergolèse, puis éclatant dans les psaumes de Marcello, dans les fugues austères et les graves cantates de Bach, belle comme l'antique chez Gluck, souriante chez Haydn et chez Mozart, M. Taine aborde la musique moderne : « Rien d'étonnant, dit-il, dans l'apparition de ce nouvel art ; car il correspond à l'apparition d'un nouveau génie, celui du personnage régnant, de ce malade inquiet et ardent que j'ai essayé de vous peindre ; c'est à cette âme que Beethoven, Mendelssohn, Weber ont parlé ; c'est pour elle aujourd'hui que Meyerbeer, Berlioz et Verdi essaient d'écrire ; c'est à sa sensibilité outrée et raffinée, c'est à ses aspirations indéterminées et démesurées que la musique s'adresse. Elle est toute faite pour cet office et il n'y a aucun art qui réussisse aussi bien qu'elle à le remplir... Elle convient mieux que tout autre art pour exprimer les pensées flottantes, les songes sans forme, les désirs sans objet et sans limites, le pêle-mêle douloureux et grandiose d'un cœur troublé qui aspire à tout et ne s'attache

à rien. C'est pourquoi avec les agitations, les mécontentements et les espérances de la démocratie moderne, elle est sortie de ses contrées natales pour se répandre sur toute l'Europe, et vous voyez aujourd'hui les symphonies les plus compliquées attirer la foule dans cette France où la musique nationale s'était jusqu'ici réduite au vaudeville et à la chanson [1]. »

M. Taine a raison. La transformation s'est accomplie. A des besoins, à des idées nouvelles, il fallait un art nouveau, et l'art s'est renouvelé. Qui songe à le regretter? Qui voudrait, comme l'Arabe épouvanté, renfermer dans le vase qui le tenait captif, le génie délivré? Il n'est pas question de reculer, mais de regarder un instant derrière nous, et, sans nier le présent, de ne pas renier le passé.

Nous pouvons, par l'opéra comique, rattacher aux temps anciens les temps nouveaux. La chaîne semble fragile, mais elle guide fidèlement la main qui la suit, sans la charger ni la meurtrir. Est-elle rompue aujourd'hui, cette chaîne délicate? Plus d'un le pense et s'en applaudit. Il faut en finir, dit-on, avec les vieilles chansons. Et, d'ailleurs, le succès éphémère d'un genre récent, déjà aban-

1. *Philosophie de l'art*, t. I, p. 114.

donné, l'opérette, n'a pu relever l'opéra-comique. Mais ce n'est pas de là que pouvait venir le secours, si l'opéra-comique était en péril. L'opérette a bientôt trahi le faible espoir qu'elle avait donné. Fine d'abord et presque élégante, elle semblait promettre le retour aux plus vieux de nos opéras comiques. On aurait peut-être accueilli volontiers, ne fût-ce qu'un pastiche spirituel de ce petit monde de baillis, de villageois, de seigneurs et d'ingénues. Mais le ton a baissé trop vite, et l'on est tombé dans la vulgarité, dans la grossièreté même. Les baillis, les podestats sont devenus des fantoches grotesques; les villageois, des benêts, et les ingénues, des gaillardes. Dans chaque nouvelle opérette ont reparu les mêmes situations scabreuses et les mêmes équivoques. Des femmes de talent ont trop souvent redit, sur des mélodies plus que faciles, un couplet plus que grivois. A la fin, on s'est lassé des nuits de noces interrompues, des substitutions de fiancée, des quiproquos et des imbroglios, des chœurs de soldats ou de postillons avec des fouets qui claquent. On parle déjà beaucoup moins de l'opérette, et, d'ici peu, l'on pourrait bien n'en plus parler du tout. La trivialité et la caricature l'ont tuée.

Ce n'est pas à l'opérette qu'il faut revenir, c'est l'opéra-comique qu'il ne faut pas abandonner

Encore une fois, il n'impose à ses fidèles ni le désaveu du présent, ni le renoncement à l'avenir. Ce genre est le plus souple de tous, et son histoire prouve sa docilité. On le voit spirituel et sentimental avec les musiciens du XVIIIe siècle, touchant avec Boïeldieu, romantique avec Hérold, facile et un peu bourgeois avec Auber, bruyant et excessif avec un maître trop puissant pour lui, Meyerbeer, ramené enfin à ses véritables proportions par quelques-uns de nos contemporains. Il marche avec le temps, il accepte de lui les réformes et les progrès. Depuis *le Déserteur* de Monsigny jusqu'à *Carmen* de Bizet, à travers le répertoire le plus riche, l'opéra comique change sans s'altérer, se transforme sans se dénaturer. Partout se retrouvent en lui, à un degré plus ou moins éminent, mais toujours vivaces, ses qualités originelles, ses beautés natives et nationales : la clarté, le goût et surtout la mesure. Toujours tempéré, toujours moyen, il a fait à notre France, entre ses deux harmonieuses voisines, l'Allemagne et l'Italie, une place plus modeste sans doute, mais aussi légitime et aussi assurée ; les Allemands eux-mêmes le savent bien, et c'est Henri Heine, qui, dans *Lutèce*, parle ainsi du *Déserteur :*

« Voilà de la vraie musique française ! La grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraî-

cheur semblable au parfum des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente; mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans *morbidezza*, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. » L'éloge est judicieux, éloigné du compliment banal. Heine avait l'intelligence de tous nos mérites, l'enthousiasme de toutes nos gloires, allions-nous dire, si le mot n'était un peu bruyant. N'exaltons pas notre sujet outre mesure. L'opéra comique est au-dessous des grandes formes musicales de la symphonie et de l'opéra, ces hauts sommets où seule la muse allemande reste éternellement debout. Nous n'avons jamais eu de symphoniste, et le grand opéra *français*, comme on l'a nommé, créé chez nous et pour nous, l'a été par Rossini et par Meyerbeer, qui n'étaient pas des nôtres. Notre œuvre, à nous, c'est l'opéra comique; ce n'est que lui, mais nous y avons excellé. L'Allemagne envie notre aisance, et l'Italie notre distinction. L'une a la main trop lourde, l'autre l'a trop légère pour ces trames serrées et flexibles à la fois, qui sont nos canevas d'opéras comiques. L'Allemagne a perdu le secret de la grâce et de la facilité; chaque jour elle se raidit et se guinde, et croirait descendre si elle

condescendait seulement. L'Italie, si grave jadis, quand, la première de toutes les nations, elle se mit à chanter, a vite changé de ton. Elle avait la voix trop facile et l'oreille trop complaisante à son intarissable mélodie. Elle est tombée dans la banalité, et même plus bas. Mais elle a gardé le don du rire, de ce rire sonore qui retentit dans *le Barbier*, par exemple, ou dans la *Cenerentola*. Tout, dans l'art italien : l'agilité des voix, l'entrain des comédiens, même certaines ressources syllabiques d'une langue qui se fait tour à tour comique ou caressante, tout prête à cette gaîté plantureuse, homérique, qui fait explosion dans tel ou tel finale d'opéra bouffe, et dont Rossini fut le maître par excellence.

Cette gaîté, nous ne l'avons jamais connue. Notre musique française a presque toujours craint l'excès dans la joie comme dans la tristesse. Son originalité est précisément dans cette mesure. Qu'elle la garde et, quoi qu'on dise, elle ne périra pas.

II

SAINTE-BEUVE, dans un article sur Piron [1], dit de l'opéra comique : « Ce genre de spectacle, depuis si charmant et si français, alors au berceau, était des plus humbles et des plus bas ; il consistait en de simples parades, qui, nées sous la régence et grâce aux libres mœurs qu'elle favorisait, en avait pris le ton... Le Sage, Fuzelier, Dorneval et Piron furent les premiers, nous dit Favart, qui tentèrent d'ennoblir ce théâtre. »

Le mot d'opéra comique désigna d'abord seulement des parodies d'opéras. La parodie de *Télémaque*, de Le Sage et Gilliers, jouée en 1765 fut la première à porter ce titre. On nommait alors pièces à chansons, ou à ariettes, les comédies mêlées de chant qui devinrent notre véritable opéra co-

1. *Nouveaux Lundis*, t. VII.

mique. Elles se jouaient sur les théâtres forains. On sait que deux grandes foires avaient lieu chaque année à Paris : la foire Saint-Germain, de février à avril, et la foire Saint-Laurent, de juillet à septembre. Au XVIIIe siècle, leur succès était consacré depuis longtemps, et la foule se portait surtout aux représentations des pièces à chansons. La vogue de l'opéra comique naissant alarma promptement les autres théâtres, ses aînés. Les comédiens italiens, installés en France depuis le XVIe siècle, accueillis par les Valois, protégés par Mazarin, chassés par Louis XIV, rappelés enfin par le régent, s'allièrent à l'Opéra et à la Comédie-Française contre l'ennemi commun. Ces pauvres tréteaux de foire étaient fragiles, et plus d'une fois ils subirent de rudes assauts. Les soirées étaient orageuses : on se gourmait et les banquettes volaient en éclats. De temps à autre, l'autorité intervenait; le théâtre était fermé, et, quand il rouvrait par tolérance, il n'y avait si mauvaise querelle qu'on ne lui cherchât. D'ailleurs, il se défendait bien, le brave petit théâtre, et gaîment. On pouvait réduire ou supprimer son orchestre, les chansons s'en passaient et ne s'entendaient que mieux. Les couplets étaient-ils interdits, on les écrivait en gros caractères sur un cartouche, au bout d'une perche, et tout le public de les entonner en chœur.

On n'empêche pas les Français de rire, et l'on riait à la foire avec ou sans permission.

En 1752, arriva à Paris une compagnie de chanteurs italiens. Ils nous apportaient la guerre. On sait, par les écrits du temps, le succès des partitions italiennes, surtout de *la Serva padrona*, de Pergolèse. Tout Paris s'arma pour la querelle des Français et des Italiens. Grimm et Rousseau combattaient au premier rang des ultramontains. La *Lettre sur la musique française* n'est qu'un panégyrique enthousiaste de l'art italien.

Il serait curieux, à ce propos, d'étudier Jean-Jacques comme critique musical. On retrouverait dans sa *Lettre* des théories encore discutées parmi nous, des questions à l'ordre du jour : question de la mélodie et de l'harmonie, question des rapports du chant et de l'orchestre, et cette autre question, toute contemporaine, toute wagnérienne même, de la traduction musicale des paroles. Mais le fond de l'ouvrage, c'est la comparaison de la musique française et de la musique italienne, ou plutôt l'immolation de l'une à l'autre. Si l'on révisait aujourd'hui le procès, l'arrêt serait réformé sans doute ; la critique ferait volte-face. Mais l'opinion et, selon nous, l'erreur de Rousseau, peut être excusée. La musique italienne de son temps n'était pas celle que

l'on dédaigne maintenant, et la musique française n'était pas encore ou était à peine celle que nous aimons toujours. Le siècle dernier, le siècle des maîtres sérieux et puissants, des Marcello, des Pergolèse, des Corelli, n'annonçait pas à l'Italie le siècle plus léger, trop léger, qui l'a suivi. Il y a eu dans le génie de nos voisins comme une transposition dont il faut tenir compte. Rousseau pouvait encore louer, dans la musique italienne, les modulations savantes, l'harmonie simple et pure, la perfection de la mélodie. Mais pouvait-il nous sacrifier sans injustice ? Pouvait-il de bonne foi reprocher à la musique française ses complications et sa recherche ? Pouvait-il refuser toute émotion à nos chants ? Ouvrez le recueil des *Échos de France*. Sans parler de Rameau, relisez une page de Lulli : *Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ?* ou la plainte farouche : *Bois épais, redouble ton ombre*, et vous croirez au passé de la musique française, même avant Rousseau. Lui ne croyait ni à son passé, ni à son avenir : « Les Français, dit-il en concluant, n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou, si jamais ils en ont, ce sera tant pis pour eux. » Rousseau lui-même, heureusement, n'était pas prophète en son pays d'adoption.

L'apparition de *la Serva padrona* fut le vérita-

ble point de départ de l'opéra comique. Elle fut suivie, en 1753, d'un petit acte de Dauvergne : *les Troqueurs*, dont le succès fut grand. Bientôt parut *Ninette à la cour*, de Duni, et *Blaise le savetier*, de Philidor. C'est là que brillent les premières étincelles. Le procédé est plus que naïf encore : accompagnement insignifiant, cadences monotones, modulations maladroites ; mais on sent déjà poindre la mélodie et la malice. Il est gentil, ce ménage de savetier, la femme surtout, quand, pour attendrir le propriétaire, M. Pince, elle lui montre ses bras, où son mari, dit-elle, a fait des bleus. « N'y touchez pas, c'est sensible ! » Il y a là un refrain spirituel et quelques scènes lestement menées, mais point lestes d'ailleurs, car ce siècle eut parfois d'étranges pudeurs, en paroles. « Ce serait, dit Favart, manquer de respect à une cour vertueuse si l'on osait lui offrir les tableaux de l'indécence. » L'indécence ! on la voyait partout, jusque dans certain accompagnement du *Tableau parlant*, qui fit rougir, comme trop expressif. Et cette pauvre piécette d'*Annette et Lubin !* Il y était question de grossesse ! En vérité, cela ne se pouvait souffrir ! Et nous sommes sous Louis XV ! Apparemment on craignait les mots plus que les choses, et l'on pratiquait le proverbe de Musset : *Faire sans dire.*

Un des parrains de l'opéra comique naissant fut l'aimable Favart. Sa femme, la petite fée, comme l'appelait Maurice de Saxe, l'aidait de toute sa grâce et de tout son esprit. Les Mémoires et la Correspondance du pâtissier-poète font aimer ce couple pimpant. C'est Mme Favart qui, sur le point de mourir, faisait elle-même son épitaphe et la mettait en musique. Voilà comme on agonisait au milieu du XVIIIe siècle.

Favart survécut une dizaine d'années à sa femme. On trouve dans ses lettres beaucoup de détails sur l'histoire de l'opéra comique. « Enfin, écrit-il en 1752, voilà le sort de l'opéra comique décidé; la réunion aura son plein et entier effet au 1er février prochain. Plus d'opéra comique aux foires, mais sur le Théâtre-Italien pendant toute l'année, à l'exception de la semaine de la Passion, dans le cours de laquelle on représentera, comme à l'ordinaire, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, à la foire Saint-Germain, nos petits opéras bouffons pour l'intérêt des pauvres et l'édification des badauds. » A force d'intrigue, la Comédie-Italienne venait d'obtenir la suppression du Théâtre de la foire, mais sous la condition d'en recueillir chez elle et la troupe et le répertoire. Mal lui en prit. Acteurs, pièces, musique, tout devint français au théâtre de la rue Mauconseil, et la Comédie-Italienne, qui s'était

flattée d'absorber l'Opéra-Comique, fut absorbée par lui. Notre genre national était fondé. Il garda bien quelque temps encore les personnages Italiens, les Colombine, les Scapin et les Cassandre, mais ce souvenir même dura peu. En 1763, la Comédie-Italienne avait abandonné son théâtre de la rue Mauconseil pour la nouvelle salle Favart ; en 1790, elle abandonna son nom même, qui n'avait plus de sens, et s'appela désormais Opéra-Comique national de la rue Favart. Les Italiens nous avaient montré le chemin ; mais depuis longtemps déjà nous marchions tout seuls.

M. Blaze de Bury rapporte quelque part cette anecdote. Un jour, un petit-neveu de Duni se présente au théâtre de l'Opéra-Comique et réclame ses entrées. « Je vous les accorde, lui répond le directeur, mais à une condition, c'est que vous allez, ici même, et séance tenante, me chanter un air, n'importe lequel de M. votre arrière-grand-oncle. » — Un petit-neveu de Philidor eût été sans doute aussi empêché. A qui ne fait pas d'archéologie musicale il suffit de nommer ces deux ancêtres de l'Opéra-Comique. Grimm se plaignait déjà, en 1763, que le style de Duni commençât à vieillir. Qu'en dirait-on aujourd'hui ?

Monsigny, Grétry, Dalayrac, Nicolo, voilà les premiers maîtres, les maîtres exquis de la plus

vieille mélodie française. La musique naissante eut pour le XVIIIe siècle des chants attendris et des chansons joyeuses, des larmes et des sourires. Elle chanta pour lui, pour ce siècle vieilli, qui s'éteignait, comme un enfant chante pour l'aïeul qui s'endort. Elle l'aimait, et lui resta longtemps fidèle, longtemps après qu'il n'était plus. Dans les jours sanglants, puis dans les jours glorieux, elle se souvint des jours aimables. Aux temps modernes qui naissaient, elle parla encore du temps jadis, et Nicolo chanta sous l'Empire comme Grétry chantait à la veille de la Révolution, comme Dalayrac chantait sous la Terreur.

On l'a dit justement : « Un siècle n'est pas une unité chronologique, et il n'est pas aisé d'en fixer exactement les vraies limites, qui sont des limites morales.» Aussi demanderons-nous au siècle présent un sursis de quelques années, et quoique *Cendrillon* soit de 1810 et *Joconde* de 1814, nous réunirons Nicolo aux maîtres du XVIIIe siècle.

Au point de vue psychologique, un siècle n'est pas non plus une unité. Il faut toujours, mais surtout en matière d'art, se garder des théories inflexibles. Il faut se plier aux faits, et non les plier à soi. Si nous osions adresser un reproche à l'éminent critique que nous avons cité, ce serait de manquer un peu de cette docilité. Dans sa philo-

sophie de l'art, M. Taine le prend quelquefois d'un peu haut. Il a cherché les lois qui règlent la production de l'œuvre d'art, et cru les trouver uniquement dans les influences extérieures, dans cet air ambiant que, par métonymie, on appelle assez improprement le milieu. Ce milieu, M. Taine commence par l'étudier en détail; il en précise les moindres éléments, physiques ou moraux : climat, nature du sol, genre de civilisation, esprit philosophique ou religieux. De cet ensemble, une fois connu, des siècles et des peuples analysés avec minutie, il dégage l'idéal artistique qui leur fut propre. Il le déduit, comme la conclusion d'un raisonnement ou la solution nécessaire d'un problème. Si la sculpture grecque, si l'architecture gothique, si la peinture italienne ou hollandaise ont été ce que nous savons, ce que M. Taine surtout sait merveilleusement, c'est que, selon lui, elles ne pouvaient être autrement. Elles ont été cela, parce que les Grecs allaient nus, parce que le moyen âge était triste, parce que l'Italie de la renaissance se plaisait aux fêtes et aux cavalcades, et parce que les Pays-Bas sont un terrain d'alluvion. Nous forçons la note exprès pour la rendre plus sensible.

M. Taine, le premier, l'a un peu forcée. A vrai dire, il est tentant de chercher les raisons de l'art

et du génie, d'en chercher les lois; mais la beauté ne livre pas, et surtout n'impose pas les siennes comme la vérité. Qui dira jamais avec la même assurance : Ceci est beau, et ceci est vrai? Notre admiration la plus émue n'a pas hélas! une assise aussi ferme que la plus indifférente de nos convictions, et l'histoire, qui parfois confirme les systèmes préconçus, les contredit souvent. Entre l'art et le milieu dans lequel il se développe, il y a, sans doute, une corrélation, mais non pas ce rapport nécessaire et constant qui caractérise la loi. Des artistes suivent leur siècle, mais d'autres le mènent ou le devancent, d'autres l'étonnent. Comment expliquer par le *milieu* la renaissance soudaine de l'antiquité dans le siècle le moins antique, et ce double rayon de la Grèce qui brilla tout à coup sur les fronts de Gluck et d'André Chénier? L'esprit souffle où il veut, et le génie même a ses hasards.

Nous ne prétendons pas toutefois isoler la musique du milieu contemporain, encore moins les mettre en contradiction. Nous nous réservons seulement de ne pas les lier d'une chaîne qu'on ne puisse rompre ou relâcher.

L'esprit et le sentiment furent les deux maîtres du XVIIIe siècle, et l'opéra comique les servit tous deux. Dans la *Servante maîtresse*, l'esprit domine,

mais sous une forme encore un peu fruste. Le rôle de Zerbine a plus de rondeur que de grâce, sauf dans le bel air qu'elle chante à son maître, au moment où elle feint de le quitter. Cet air, avec le récitatif qui le précède, est un modèle. Voilà le grand style italien, voilà ce que Rousseau avait raison d'admirer. La mélodie est aussi pure que l'expression est juste. La largeur n'exclut ni la finesse, ni la malice, et, de cette partition, dont l'influence fut considérable, c'est là peut-être le morceau capital. Grétry put y trouver la facture de son *Tableau parlant*.

Ce petit acte, encore à demi italien, valut à son auteur le nom de Pergolèse français. Il contient de charmantes, presque de belles choses, entre autres les deux airs de Cassandre, dont l'ampleur est singulière. Le bonhomme a déjà l'importance comique de Bartolo. Mais l'espièglerie de Grétry est plus alerte que celle de Pergolèse; son esprit pétille et mousse plus légèrement. La bouffonnerie du *Tableau parlant* eut un vif succès, et Grimm, qui faisait parfois des excuses à la musique française, écrivait après la représentation : « Il n'y a rien à dire de cet ouvrage, c'est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre; c'est une musique absolument neuve et dont il n'y avait point de modèle en France... C'est à tourner la tête. »

Certes, cette musique a bien le cachet de son époque. Elles l'ont aussi, ces œuvres gracieuses ou touchantes qui se nomment *Rose et Colas*, *le Roi et le fermier*, de Monsigny, ou *l'Amant jaloux*, *Zémire et Azor*, *l'Épreuve villageoise*, de Grétry. Elles sont de leur temps, comme les tabatières d'or et les épées à poignée de nacre, comme les jupes à paniers et la poudre d'iris, comme la miniature et le pastel. La musique alors avait ses pastels, qu'il faut toucher d'une main délicate, de peur d'en faire tomber la poussière.

Mais la musique eut mieux que des pastels ; elle fut même, à notre gré, supérieure à la peinture. Le plus grand peintre de cette époque, si cette époque eut un grand peintre, fut Greuze. Henri Heine, après lui avoir comparé Monsigny, ajoute : « En écoutant cet opéra (*le Déserteur*), je compris clairement que les arts du dessin et les arts récitants de la même époque respirent toujours un seul et même esprit, et que les chefs-d'œuvre contemporains portent tous le signe caractéristique de la plus intime parenté. » Comme M. Taine, Henri Heine ici va trop loin, et nous l'arrêtons. Ne concluons pas toujours à la loi ; ne ramenons pas tout à l'unité. La musique du siècle passé l'emporte sur la peinture ; Monsigny l'emporte sur Greuze par le naturel et par la vérité ; le Monsi-

gny du *Déserteur* s'entend, du *Déserteur* qui suffit à sa gloire et à notre étude.

Le *Déserteur* date de 1769, comme le *Tableau parlant;* mais c'est une œuvre de portée bien plus haute, le produit d'un art plus puissant. Il marque l'apparition du sentiment dramatique dans la musique d'opéra comique. Avec *Richard Cœur-de-Lion*, et presque d'aussi haut que lui, le *Déserteur* domine le théâtre lyrique de la fin du XVIIIe siècle. Il a les qualités, sans les défauts, de son temps : la grâce sans la mignardise, l'émotion sans la sensiblerie. Nous parlions de Greuze tout à l'heure; jamais vous ne trouverez dans ses paysanneries la saveur rustique du drame de Sedaine et Monsigny; jamais non plus la même vérité. Prenez garde à la simplicité de Greuze, et même à son innocence : l'une est maniérée, l'autre, coquette. On l'a dit : son innocence, « c'est l'innocence de Paris et du XVIIIe siècle, une innocence facile et tout près de la chute; ce sont les quinze ans de Manon. » Trop de rubans, trop de baptiste et de linon; sa mousseline à lui n'est pas sainte Mousseline. Ses paysannes ont l'œil humide et leurs lèvres attendent toujours. Ce n'est pas seulement pour avoir frais qu'elles entr'ouvrent leurs fichus, et, quand elles dorment, ce n'est que d'un œil.

La simple nature
Forme ici les mœurs;
Jamais l'imposture
N'entra dans les cœurs.

On mettait alors aux tableaux des inscriptions de ce goût; mais on avait beau parler de la nature, peu d'artistes la comprenaient. Monsigny du moins l'a comprise et suivie. Il a donné à ses paysans des manières simples et naïves, bien éloignées de l'afféterie de la *Bonne Mère de famille* ou de la *Jeune Accouchée*. Banni de la peinture qui s'éteignait dans la mièvrerie, de la poésie qui ne fredonnait plus que des couplets galants, le naturel se réfugiait dans la musique. Elle eut alors comme une fleur de jeunesse, et presque d'enfance. L'enfance de l'art ! dira-t-on avec dédain. Eh ! oui, gardons le mot. Elle eut le charme de l'enfance dans un monde où rien ne l'avait plus. Quand partout la grâce était apprêtée, et l'esprit méchant ou libertin, elle fut gracieuse sans apprêt et spirituelle sans amertume. Elle fut enfant dans un siècle sénile; par un destin singulier, elle naquit lorsque tout mourait autour d'elle, et, dans l'universel déclin, elle monta seule à l'horizon, d'où les étoiles tombaient en foule.

Le sujet du *Déserteur* est connu. Toute la pièce

est fondée sur une plaisanterie d'un goût douteux, faite au pauvre Alexis par la famille de sa fiancée. Cette farce déplorable entraîne la désertion du jeune homme; elle entraînerait sa mort, si Louise, profitant d'une revue passée par le roi, n'obtenait la grâce de son ami. La pièce du bon Sedaine est touchante. Sur la liste des personnages figurent Louise, comme amante d'Alexis, et le père de Louise, et la tante tout simplement, et le grand cousin Bertrand, armé d'une baguette, « dont il niaise ». Le *Déserteur* est le type charmant de l'opéra comique. Rien n'y est forcé, ni l'émotion, ni la gaîté ; l'une y est pénétrante, l'autre communicative. Au point de vue technique, il y a encore à redire; au point de vue de l'inspiration, on ne peut qu'admirer, s'étonner même. Quelle expansion dans l'air d'entrée du ténor : *Je vais la voir !* Et dans le petit duo avec la paysanne, quelle grâce de contour, quelle aisance de modulations ! Le second et le troisième acte seraient à citer tout entiers. Nous n'en sommes plus aux Scapin ni aux Zerbine. Adieu Marton ! adieu Lisette ! pourra chanter la France dans *l'Épreuve villageoise*. Adieu tout le peuple soubrette ! Adieu les vieillards dupés par les servantes friponnes ! adieu les personnages de paravent ou d'éventail ! Voici l'air poignant d'Alexis : *Mes yeux vont se*

fermer sans avoir vu Louise ! La musique avait de l'esprit, elle prend une âme ; voici la passion et le drame humain, l'émotion, les larmes ; mais le rire aussi, plus franc que jamais. Le rôle de Montauciel est charmant de désinvolture et d'entrain. Son ivresse est aimable et point grossière. Son air : *Je ne déserterai jamais* est coupé de réticences discrètes, un peu haletant, comme il convient après boire. Nos buveurs modernes d'opéra comique ont le vin moins léger. Quant au grand cousin, il atteint, dans le second acte, à la sublimité du comique. Lorsque, juché sur sa chaise, les pieds aux barreaux, intimidé d'abord, puis rassuré par la cordialité de son nouvel ami, il se décide à chanter, l'effet est irrésistible. Vous l'avez entendu, glapissant tout du haut de sa tête, avec des éclats désordonnés ; vous avez vu sa figure épanouie, vous savez ce refrain d'une bêtise grandiose, entraînante : *Tous les hommes sont bons !* Chaque mesure déborde de contentement. C'est la joie triomphante, le délire de la bonne humeur et de l'optimisme. Quelle réfutation anticipée et désopilante des larmoyeurs modernes, des Schopenhauer et des Hartmann ! Montauciel, à son tour, entonne un couplet mieux tourné ; il chante le vin et les jolies filles. — « Allons, reprends avec moi, dit-il. — Mais je ne sais pas votre air, zézaie

Bertrand interdit. — Essaie toujours, je parie que cela marchera. » — Cela marche en effet, et d'une superbe allure. Ici qu'on ne raille plus, même le procédé. Le tour de force est prodigieux, et nous ne savons rien qui dépasse la reprise en duo de cette complainte niaise et de cette chanson joyeuse.

Le *Déserteur* avait seize ans lorsque fut joué *Richard Cœur-de-Lion*, le chef-d'œuvre de Grétry et peut-être de notre opéra comique au XVIIIe siècle. Il parut en 1785, à la veille des jours redoutables, et quand on revient à lui, l'on croit retrouver une de ces empreintes légères respectées par la cendre des volcans. *Richard* est un des plus touchants débris du passé ; il a la poésie d'un souvenir, presque d'une relique. C'est le témoin de temps à jamais disparus, l'écho de voix qui ne chanteront plus. Les quelques années qui précédèrent la révolution offrent un caractère singulier d'apaisement et de détente. La bonne volonté du roi, la grâce de la reine, avaient gagné tous les cœurs. L'âme française, qui devait être bientôt une âme de colère et de haine, était encore une âme de mansuétude et d'amour. Louis XVI était aussi populaire que l'avait été son aïeul ; à son tour, et à meilleur titre, il pouvait se dire le Bien-Aimé. Les lis, au moment d'être coupés, semblaient refleurir. *Richard* a la mélancolie d'un

hommage suprême à la royauté. On riait avec le *Déserteur* ; ici l'on ne saurait plus rire. *Richard* est une œuvre de sympathie respectueuse, presque de pitié ; un dernier acte de foi, sinon d'espérance. L'histoire sans doute a laissé sur cette musique un reflet douloureux, et les destinées accomplies ont ajouté à sa poétique tristesse. Les contemporains ne pouvaient l'entendre ainsi. Louis XVI avait confiance, quand ses gardes du corps, buvant à lui dans leur banquet, chantaient avec enthousiasme : *O Richard, ô mon roi !* Il ne savait pas qu'il languirait lui aussi *dans une tour obscure*, et que nulle voix fidèle ne viendrait alors redire sous ses fenêtres la romance bien-aimée. On n'a pas forcé le Temple comme la forteresse autrichienne, et personne n'a aimé le roi de France

Comme le vieux Blondel aimait son pauvre roi !

Richard Cœur-de-Lion offre ainsi, au point de vue historique, un caractère particulier. Il fut proscrit par la Révolution. Un soir, pendant la captivité de Louis XVI, Garat s'avisa de chanter, au foyer de l'Opéra, la fameuse romance. Il faillit s'en repentir, et ne dut son salut qu'à l'intervention d'un habitué du théâtre, Danton.

Repris par ordre de l'empereur, *Richard* fut

surtout acclamé sous la restauration. Blondel alors chantait volontiers :

Louis dix-huit, ô mon roi!
L'univers te couronne;
Tu triomphes par la loi
Et nous adorons ta personne.

Richard pourrait se passer de cet intérêt rétrospectif. L'œuvre se suffit à elle-même. Nous disions qu'elle domine l'art français au XVIIIe siècle. Quel peintre, quel musicien d'alors s'est élevé à de pareilles hauteurs? La beauté de *Richard*, quoique souvent gracieuse, est surtout austère et pure, presque en contradiction avec l'esthétique du temps. A peine y est-il question d'amour. On entrevoit seulement la comtesse Marguerite; elle gagne même à ne nous apparaître que dans les souvenirs du roi captif. L'intrigue du gouverneur et de Laurette n'est que le prétexte d'un air exquis : *Je crains de lui parler la nuit*, plein de mystère et de grâce timide. Ce qui domine tout l'opéra, c'est la fameuse romance, et nous voudrions un mot plus noble pour la nommer. L'art lyrique n'a pas attendu Wagner pour faire planer sur tout un drame une mélodie obstinée, un motif conducteur. *Une fièvre brûlante* est le premier et restera, croyons-nous, un des plus puissants de ces *Leitmotive* qui font maintenant tant de bruit. Il n'en fait

pas, lui, ce chant de génie, mais comme il est fidèle! Comme il est tour à tour plaintif ou consolant! Comme il frappe au cœur le prisonnier! Comme à chaque reprise il s'accentue et se passionne jusqu'à la pathétique explosion de l'ensemble!

On veut maintenant des types musicaux, des caractères: Grétry a créé le premier, avec Blondel, cette touchante figure d'écuyer troubadour. Dès que *Richard* parut, on y remarqua la note chevaleresque, le sentiment du moyen âge. On prononça même un mot singulier pour le temps et qui, depuis, a fait son chemin, celui de romantisme. il était juste : *Richard* est romantique; il l'est un peu comme l'ont été depuis, mais beaucoup plus que lui, et la *Dame blanche* et le *Pré-aux-Clercs*. Il marque l'apparition de la coulenr dans la musique. Il a la couleur héroïque, témoin le grand air du roi dans sa prison, avec les réminiscences belliqueuses et l'écho des clairons : *O souvenir de ma puissance!* C'est presque le mouvement de Shakspeare, le regret d'Othello: « Adieu, les troupes empanachées et les grandes mêlées!... Adieu la royale bannière, et tout l'éclat, la pompe et l'appareil des guerres glorieuses! »

Du *Déserteur* à *Richard Cœur-de-Lion*, le progrès est notable : progrès dans le génie et progrès dans

le métier. Il y a plus de grandeur dans la pensée et plus d'aisance dans l'exécution. L'harmonie s'enrichit, les accompagnements offrent plus d'intérêt. L'orchestre commence à se faire sa place : à la fin du premier acte, il reprend à lui seul la chanson du sultan Saladin dans une coda presque symphonique [1]. Le rôle des chœurs gagne également de l'importance : ils se mêlent davantage à l'action ; l'ensemble des soldats au second acte a du mouvement ; il est traversé par une phrase suppliante de Blondel un peu analogue à celle de Leporello dans le sextuor de *Don Juan ;* on y sent la même détresse.

Nous pouvons ici rappeler Mozart : nos vieux auteurs font quelquefois penser à lui. Non qu'ils y aient pensé eux-mêmes ; car, dans ses *Essais*, Grétry ne le nomme pas une fois. Il y eut, entre le génie de Mozart et le nôtre, un singulier malentendu. Il a méconnu nos musiciens, qui de leur côté semblent l'avoir ignoré. Il écrivait de Paris, en 1778 : « S'il y avait ici un coin où les gens eussent de l'oreille pour entendre, du cœur pour sentir, un peu de goût pour

[1]. On sait que l'instrumentation de *Richard*, comme celle du *Déserteur*, a été retouchée, mais non transformée par Ad. Adam.

comprendre quelque chose à la musique, je rirais volontiers de toutes mes misères ; mais je suis malheureusement au milieu de brutes (en ce qui concerne la musique), et il n'en peut être autrement, car ils portent en tout l'aveuglement de la passion. Non, il n'y a pas une ville au monde comme Paris. Ne croyez pas que j'exagère en parlant ainsi de la musique de ce pays. Adressez-vous où vous vous voudrez ; pourvu que ce ne soit pas un Français natif, il vous répondra comme moi (1). »

Nous l'avons vu, il y avait même des Français de cet avis. Pourtant, en 1778, avaient déjà paru *le Tableau parlant*, et *Zémire et Azor*, et *l'Amant jaloux*, sans parler du *Déserteur*. Comment ces gracieux essais, ces pures mélodies trouvaient-elles aussi sévère le maître par excellence de la grâce et de la pureté? Entre l'inspiration de notre école française et celle de Mozart, il y a cependant affinité : rencontre fortuite sans doute, inconsciente peut-être, mais parfois incontestable. On la retrouverait notamment chez Nicolo, dans l'air célèbre de *Jeannot et Colin : Ah ! pour moi quelle peine extrême !* La coupe du morceau, la beauté de la forme, tout est digne du maître de

1. Voir : *Mozart, Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle*, traduite par M. J. Goschler.

Salzbourg, et le rapprochement n'a rien dont son ombre puisse s'offenser.

Après *Richard Cœur-de-Lion*, Grétry ne donna plus que des œuvres de moindre valeur. Il se reposait à l'Ermitage sous les arbres qui avaient abrité Jean-Jacques Rousseau. Son chef-d'œuvre était proscrit par la Terreur. Les hommes de sang se faisaient jouer des pastorales. Comment justifier ici la théorie des milieux, et concilier les contraires qui se heurtent dans l'histoire de ce temps ? Le musicien à la mode était le tendre Dalayrac. *Le Moniteur*, après le compte-rendu de la guillotine, annonçait pour le soir *Nina, ou la Folle par amour*. A l'Opéra-Comique, les tricoteuses étaient en pleurs ; elles chantaient le matin *la Carmagnole*, et le soir la romance. « Les conventionnels, dit Chateaubriand, se piquaient d'être les plus bénins des hommes : bons pères, bons fils, bons maris, ils menaient promener les petits enfants, ils leur servaient de nourrices ; ils prenaient doucement dans leurs bras ces petits agneaux pour leur montrer le *dada* des charrettes qui conduisaient les victimes au supplice. » C'est vrai : tout était bonté, sympathie. Le doux Saint-Just, le vertueux Robespierre, des philanthropes féroces, voilà les représentants les plus complets de l'époque.

En 1793, l'Opéra-Comique donnait *Roméo et Juliette*, de Dalayrac, mais avec le sous-titre charmant de: *Tout pour l'amour*. C'était bien la devise du temps! La musique était plus tendre que jamais, aimable jusqu'à la fadeur. Elle chantait le bien-aimé et sa languissante amie, la romance de *Nina*, ce petit opéra comique dont le succès égala presque celui du *Mariage de Figaro!* Nina était née sensible et aimante; mais son père avait contrarié son amour. Un odieux rival a tué son fiancé, et depuis la pauvre fille est folle, « plus intéressante et plus respectable que jamais, déplorable victime de l'amour et de la sévérité! » Chaque jour elle vient s'asseoir au bord de la route: « J'écoute, murmure-t-elle, *le bien-aimé ne revient pas!* »

Ne reviendra-t-il pas? Il reviendra sans doute...
Non, il est sous la tombe. Il attend! il écoute!
Va! belle de Scio! meurs!.. Il te tend les bras.
Va trouver ton amant, il ne reviendra pas.

Le ton change, n'est-ce pas? C'est le même sujet, mais l'ébauche est d'un autre artiste. Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, dans Marsollier et Dalayrac qu'André Chénier a trouvé l'idée de ce fragment, c'est dans Shakspeare, il nous en aver-

it lui-même. S'il l'eût achevé, nous aurions un marbre à côté d'une figurine de Saxe.

La *Nina* de Dalayrac est loin de la beauté antique. Elle essuie une larme, laisse quelques fleurs au banc accoutumé, et s'éloigne. On pourrait faire aujourd'hui de ce petit acte une reprise agréable, et nous savons une diva d'opérette à qui ne messierait peut-être pas le rôle. Dalayrac fut le premier qui osa mettre au théâtre une scène de folie, et *Nina* fut essayée d'abord sur le théâtre particulier de Mlle Guimard. L'enthousiasme qu'elle excita, dit le biographe, enhardit les auteurs à la faire représenter, et bientôt la France entière raffola de cette « aimable insensée ». Le musicien a traité la situation avec délicatesse. Sans parler de la fameuse romance, plusieurs morceaux ont du charme : le premier chœur, qui berce le sommeil de Nina, et la scène avec les petites filles, auxquelles elle apprend sa plainte et le nom de son bien-aimé. L'œuvre, dans son ensemble, est poétique et douce. Le délire de la pauvre enfant n'est pas la divagation bavarde de Lucia, c'est plutôt le mélancolique égarement d'Ophélie.

Dalayrac écrivit un nombre prodigieux d'opéras, comiques ou non : une cinquantaine à peu près. Il avait eu de bonne heure le goût de la musique, et le goût contrarié : c'est l'histoire ou la lé-

gende de tous les artistes. Tout petit, il jouait du violon ; il en jouait en cachette, et chaque soir, par la lucarne de son grenier, l'enfant gagnait le toit de la maison endormie et chantait ses premières romances aux étoiles ; aux étoiles, et aux religieuses d'un couvent voisin, qui surprirent le secret de ces nuits mélodieuses. Dalayrac se ressentit toujours de ses débuts, et sa musique a gardé quelque chose du clair de lune.

Sa biographie par Pixérécourt achève l'idée que son œuvre peut donner de lui. Il vivra parmi nous, dit l'épigraphe, tant qu'il existera une âme sensible aux accents de la nature. — Décidément, même sous l'Empire, le XVIIIe siècle n'était pas fini. — Si Dalayrac perd sa mère, c'est le meilleur des fils pleurant celle qui lui a donné la naissance ; s'il épouse Mlle Sallard, jeune personne d'une âme sensible et d'une imagination vive, le jour de l'hymen voit former une alliance entre le génie et les grâces. Tout le reste est à l'avenant. En 1807 (la date est à noter), la famille et les amis de Dalayrac célébrèrent son anniversaire avec « une sensibilité vraie ». En rentrant chez lui, l'excellent homme trouva sa *demeure* ornée par les soins de l'amitié. Les dames étaient parées, et l'orchestre de l'Opéra-Comique jouait sous des feuillages. Mme Dalayrac elle-même

s'avança et remit à son mari une tabatière. Dans ce *meuble*, qu'il désirait depuis longtemps, Dalayrac trouva le quatrain suivant :

Ce présent qu'autrefois, par un abus funeste,
On faisait à l'intrigue, à la faveur, au rang,
De la part d'Apollon, seul juge du talent,
L'amitié vient l'offrir au mérite modeste.

Ce n'est pas tout. La belle Mme Belmont accorda sa harpe et chanta :

Pour bien fêter l'amant de Polymnie,
Par des airs purs et par les plus doux sons,
Pour l'entourer d'une tendre harmonie,
Pour le chanter, empruntons ses chansons.
. . . . . .
A le chanter c'est en vain qu'on s'applique;
Unissons-nous à sa tendre moitié :
Nos cœurs d'accord, mieux que notre musique,
Lui donneront un concert d'amitié.

On passa dans la salle à manger, et l'on se mit à table autour d'une pièce montée qui représentait le Parnasse.

Deux ans après cette solennité, l'aimable musi-

cien mourut, le 27 novembre 1809, et son agonie, mélodieuse encore, ne se trahit que par des chants.

Pas plus que l'œuvre de Dalayrac, l'œuvre de Nicolo ne s'explique par le milieu contemporain. La peinture, la sculpture, et même les arts secondaires, l'art du mobilier, par exemple, portent bien plus que la musique le cachet du temps. Telle pendule, surchargée de sphinx et de lotus, témoignera toujours de l'expédition d'Égypte. En musique, au contraire, le style empire se trahit rarement, sauf peut-être chez le grand Méhul, auquel on pourrait parfois reprocher un peu de raideur et d'emphase. D'ailleurs, Méhul n'est pas un véritable musicien d'opéra comique. On l'appellera toujours l'auteur de *Joseph* plutôt que celui de l'*Irato* et nous ne l'en plaindrons pas. Mais, pour revenir à Nicolo, quel chercheur de l'avenir, retrouvant, après des siècles d'oubli et d'ignorance, *Joconde* et *Cendrillon*, reporterait ces œuvres mignonnes à des jours d'épopée? Tandis que les trompettes sonnaient par toute l'Europe, la musique s'égayait avec un conte de Perrault et un conte de la Fontaine. Comme dit le brave homme de *Carmosine*, il n'y avait point là de trompettes.

Il y en a cependant, mais si peu ! Dans *Cendrillon*, le jeune prince a son petit accès de bravoure. Il court au tournoi comme un vrai paladin; il

en revient vainqueur avec une phrase martiale :

Vous seule avez guidé mon bras !
Vous m'avez conduit à la gloire.
Aussi je dois à vos appas
Le prix de ma victoire.

Il n'a pas dû frapper bien fort, le gentil chevalier de vingt ans, ce gamin vêtu de satin bleu ; il n'y a pas une goutte de sang sur les rubans de son épée. Il faudrait faire jouer *Cendrillon* par des enfants, par des marionnettes vivantes. Ce pimpant opéra comique est une miniature animée. La première scène est une des meilleures : les deux méchantes sœurs, la Clorinde et la Tisbé, s'ajustent pour le bal . *Arrangeons ces fleurs, ces dentelles !* Et tandis qu'elles bavardent, Cendrillon fredonne, au coin de son feu, *le Compère Guilleri*. Elle est pleine d'entrain et de bonne humeur, cette vieille chanson ; rien ne l'arrête ; elle court à travers le caquet des deux péronelles. La musique a presque la saveur du dialogue de Perrault : « Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. — Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais, en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. »

Dans son ensemble, l'opéra comique ne vaut pas le conte. La musique a vieilli plus que la poésie. Nous disons poésie à dessein, car ces contes sont de petits poèmes. Nicolo n'a pas compris assez leur grâce un peu mystérieuse. Il ne nous a pas montré près de Cendrillon cette marraine, qui était fée. Il l'a remplacée par le sentencieux Alidor. La bonne marraine ne raisonnait pas comme ce magicien, qui sent un peu le magister. Elle envoyait simplement sa filleule lui quérir une citrouille, des souris blanches et des lézards, dont elle faisait un carrosse, des chevaux pommelés et des laquais. Nicolo, et surtout son collaborateur Etienne, ont alourdi le conte. Ce n'est pas tout : un reste de sentimentalisme du XVIIIe siècle en a un peu affadi la naïveté. Si jolie, si touchante même que soit la romance du prince : *O sexe aimable, mais trompeur !* elle n'est pas sans quelque mièvrerie. Il y a dans le récit de Perrault plus de simplicité.

On trouve plus de bonhomie et de rondeur dans une autre Cendrillon, Italienne, celle-là, dans la *Cenerentola* de Rossini. C'est la bouffonnerie, presque la farce, mais la farce puissante. Il fallait, disent nos pères, entendre la voix de Lablache rouler comme un tonnerre à travers les vocalises

de don Magnifico. Quelle jovialité dans cette musique ! Quelle exubérance ! Rossini parfois rappelle Rabelais. Comme il en prend à son aise avec l'aimable féerie ! Comme il se met au large ! Au lieu de raffiner dans le joli, comme il amplifie dans le comique ! Il étourdirait d'un éclat de rire les petits personnages de Nicolo.

Quatre ans après *Cendrillon* parut *Joconde*, qui vaut beaucoup mieux. Ici, l'esprit domine. Si *les Rendez-vous bourgeois* sont plus gais, plus franchement comiques, *Joconde* est plus relevé : les idées et la facture, tout y est élégant et spirituel, sans trivialité comme sans fadeur. Le livret d'Étienne est assez joliment imité du conte de La Fontaine. Ce n'est plus un conte de fées, celui-là ; tout s'y fait le plus naturellement du monde ; on sait comment. Il a fallu gazer un peu, cela s'entend, surtout dans le second acte. Le fameux quatuor est conservé, mais le lieu de la scène agrandi et l'action atténuée : au lieu d'une chambre d'auberge (et même moins qu'une chambre), le théâtre représente un bosquet, à peu près les marronniers des *Noces de Figaro*. Nicolo sans doute a traité la situation avec moins d'ampleur que Mozart ; les lignes sont moins belles, l'ordonnance est moins harmonieuse ; mais, toutes proportions gardées, comme elles doivent l'être, les deux scènes peu-

vent se comparer. Il y a même plus de vivacité chez Nicolo. Ce quatuor est à la fois musical et scénique. La première phrase en est charmante. A peine est-elle tombée des lèvres d'un des personnages, qu'un autre la reprend, et chez tous elle a même grâce et même légèreté. Le dialogue musical est rapide ; les reprises et les rentrées se font à point, la mélodie circule sans s'égarer à travers tout le morceau. L'orchestre accompagne finement avec un bourdonnement moqueur qui ne cesse pas. Il jase lui aussi, il rit avec les deux petits amoureux qui s'embrassent. Aux inflexions câlines de Jeannette, à la façon dont elle traite son Lucas, on voit que Nicolo se souvenait de La Fontaine.

Ce quatuor est la meilleure page de *Joconde ;* mais il faudrait en citer bien d'autres : par exemple l'air du premier acte : *J'ai longtemps parcouru le monde*, plein de désinvolture et de fatuité, un peu parent de l'air de Leporello : *Madamina, che catalogo è questo!* Citons encore le duo galant et moqueur de Robert et d'Edile : *Ah ! monseigneur, je suis tremblante.* Dans *Joconde*, personne ne prend rien au sérieux. Ni les amants, ni les maîtresses ne sont dupes les uns des autres. A la fin du premier acte, tout le monde rit sous cape, malgré le départ pour la croisade et le désespoir affecté des deux femmes.

Jeannette, la paysanne, est encore plus madrée que les deux autres :

> Ma mère et le bailli sont bien,
> Et je crois que j'aurai la rose.

Quelle malice dans ces couplets, mais quelle malice honnête et sans effronterie ! Tel est le ton général de l'œuvre. Il se retrouve encore dans le charmant quatuor du troisième acte : *Ah ! ma petite amie, que te voilà jolie !* De l'esprit, partout de l'esprit. Une fois seulement, il y a plus. Jadis, les couplets fameux du troisième acte :

> Et l'on revient toujours
> A ses premiers amours

se chantaient, dit-on, comme de petits couplets de vaudeville : ils n'avaient pas plus d'importance. On les comprend autrement aujourd'hui, et, selon nous, on les comprend mieux. Les deux artistes éminents qui tour à tour ont repris *Jocconde* donnaient à cette romance un accent plus pénétrant; ils la disaient avec plus de chaleur, dans un style plus large. Ont-ils mis là cette tendresse, cette mélancolie rêveuse, ou l'y ont-ils trouvée ? Devons-nous, au compositeur ou seulement à ses interprètes, notre émotion plus profonde ? Peu importe. De l'interprétation nou-

velle le vieil air a gardé un caractère de grandeur, presque de puissance, qui nous montre un des aspects particuliers de l'œuvre de Nicolo, et résume un aspect plus général des œuvres anciennes que nous venons d'analyser.

III

Nos vieux compositeurs ont tous entre eux une ressemblance, une certaine parenté. Si l'Opéra-Comique, comme la Comédie-Française, faisait peindre sur son plafond les maîtres de son répertoire, on pourrait sans anachronisme grouper autour du vieux Grétry, Monsigny, Dalayrac et Nicolo. Sans doute il existe de l'un à l'autre des nuances d'inspiration et de procédé, mais ils sont de la même famille. Du *Déserteur* à *Joconde*, malgré le demi-siècle qui les sépare, il n'y a pas un de ces écarts subits, un de ces *saltus*, comme disent les philosophes, qui d'un seul coup portent l'art à des hauteurs soudainement conquises. Mais, de *Joconde* à *la Dame blanche*, cet écart existe. Dans l'espace de onze ans, une évolution s'est faite. C'est Boïeldieu qui l'a ménagée et conduite. Ses

premiers ouvrages l'ont préparée, son chef-d'œuvre la couronne.

Dans l'histoire de l'opéra comique, Boïeldieu est le dernier des anciens et le premier des modernes. *Ma Tante Aurore*, *le Nouveau Seigneur* rappellent encore Grétry ; mais *la Dame blanche* ne rappelle plus rien du passé ; elle annonce l'avenir. Des premières œuvres de Boïeldieu, les meilleures à notre gré sont : *Ma Tante Aurore* et *le Nouveau Seigneur*. *Ma Tante Aurore*, qui date de 1803, vaut mieux que *les Voitures versées*. Ces deux dernières œuvres sont les plus franchement comiques de Boïeldieu ; mais le comique de *Ma Tante Aurore* est plus fin, la musique plus spirituelle. Citons seulement les couplets si plaisamment grondeurs de la tante, et surtout le duo de la soubrette et du valet : *De toi*, *Frontin*, *je me défie*.

Le Nouveau Seigneur est une paysannerie charmante, supérieure à *l'Épreuve*, de Grétry, et à *la Fête du village voisin*, de Boïeldieu lui-même. Depuis le premier quatuor : *Ainsi qu'Alexandre le Grand*, jusqu'au duo : *Si vous restez à cette place*, cette musique pétille d'esprit. Ce petit acte a le montant, le bouquet d'un doigt de vieux bourgogne, de ce chambertin qu'on y chante dans un duo resté fameux.

Jean de Paris, en 1812, obtint un immense

succès, non seulement en France, mais à l'étranger. Déjà un Allemand avait déclaré la musique de *Ma Tante Aurore* : *allerliebste*, délicieuse. En 1817, Weber, alors directeur de musique à Dresde, faisait représenter *Jean de Paris* et écrivait à ce propos : « En opposition avec le sentiment passionné qui est propre au génie de l'Allemagne et de l'Italie, l'opéra français représente la raison et l'esprit, principalement sous le rapport de la musique... Aux plus grands maîtres de l'art il appartient de tirer les éléments de leurs œuvres de l'esprit même des nations, de les assembler, de les fondre, et de les imposer au reste du monde. Dans le petit nombre de ceux-ci, Boïeldieu est presque en droit de revendiquer le premier rang parmi les compositeurs qui vivent actuellement en France, bien que l'opinion publique place Isouard (Nicolo) à ses côtés. Tous deux possèdent assurément un admirable talent, mais ce qui place Boïeldieu au-dessus de tous ses émules, c'est sa mélodie coulante et bien menée, le plan des morceaux séparés et le plan général, l'instrumentation excellente et soignée, toutes qualités qui désignent un maître et donnent droit de vie éternelle et de *classicité* à son œuvre dans le royaume de l'art [1]. »

1. Cité par M. Arthur Pougin dans son volume : *Boïeldieu*.

Une fois au moins, Boïeldieu fait lui-même penser à Weber, qui le jugeait si bien ; non pas le Boïeldieu de *Jean de Paris*, qui ne nous plaît qu'à demi, mais le Boïeldieu du *Petit Chaperon Rouge*. De tous les ouvrages sérieux du maître rouennais, c'est celui-là que nous placerions aussitôt après *la Dame blanche*. Il l'a précédée de sept ans (1818).

Le conte de Perrault est devenu une honnête allégorie. L'action se passe au moyen âge, sur les terres du baron Rodolphe. Un vieil usage voulait que tous les ans, dans un village choisi par le suzerain, le sort désignât une jeune fille de seize ans pour aller pendant trois mois... cultiver les fleurs du château. Au bout de ce temps, elle recevait, si elle s'était bien comportée, une dot qui lui permettait de s'établir honnêtement. La gentille Rose d'Amour, le Petit Chaperon rouge, doit partir; mais sa mère adoptive, qui dans le temps a fait le voyage, et qui s'est bien comportée, est moins ambitieuse pour la petite. Elle l'aide à fuir. Rose, coiffée du chaperon magique qui la rend inattaquable, ou tout au moins infaillible, va porter la galette et le pot de beurre légendaires à un vieil ermite qui la protège. Dans les bois, elle rencontre le baron Rodolphe, le loup. Il a, lui aussi, son talisman, un anneau magique qui le fait aimer ; mais le chaperon

est le plus fort et le loup s'éloigne désappointé. Alors, sommeil de Rose d'Amour, songes d'or, visions d'hymen avec un seigneur vertueux, qui pour vivre près d'elle, s'est fait berger dans le vallon ; ballet des Plaisirs, triomphe et couronnement de l'innocence. Rose s'éveille bientôt et reprend sa route. Elle atteint l'ermitage, mais le loup l'y a devancée. Affublé d'une longue barbe et d'une robe de moine, il reçoit le petit Chaperon rouge. Heureusement il ne le mange pas. Le véritable ermite arrive à temps et révèle à Rodolphe que Rose est sa nièce, la fille de sa sœur Zélinde, abandonnée dès son enfance et recueillie par des paysans. Ne pouvant l'épouser, Rodolphe la marie au seigneur qu'elle a vu en rêve et qu'elle aimait sans connaître sa haute naissance. Ne raillons pas : Molière lui-même a parfois des dénoûments aussi innocents.

La partition de Boïeldieu est plus riche que ce livret indigent. Elle a moins vieilli. Quelques-unes de ses grâces sont encore aussi fraîches qu'au premier jour. Depuis Grétry, depuis Nicolo même, le style musical s'est affiné. Le trio du premier acte : *Qu'il serait doux d'être à mon âge Conduite auprès de monseigneur !* est écrit avec l'élégance et la pureté de Mozart. Comme les vides se sont comblés dans l'harmonie et dans l'orchestre !

Comme les ensembles ont pris de l'ampleur ! Ils n'avaient pas, avant Boïeldieu, cette variété d'incidents, cette animation musicale et scénique. Le finale du premier acte du *Petit Chaperon rouge* prépare à la scène de la vente dans *la Dame blanche*. Mais ce qui fait la haute valeur du *Petit Chaperon rouge*, c'est le troisième acte. L'air de Rodolphe attendant Rose et le duo suivant ont une largeur singulière. Nous songions à l'air du loup en parlant de l'auteur du *Freischütz*. Si par le contour mélodique il rappelle Mozart, par sa coupe hachée, par la succession des mouvements, même par certains détails d'orchestre, il est presque digne de Weber.

Le duo final est un chef-d'œuvre. Rose demande à l'ermite la fin d'un récit commencé la veille. Mais bientôt elle s'étonne de ne pas reconnaître la voix accoutumée. Et puis le bon père lui conte d'étranges histoires. Il lui prend la main, il a l'œil allumé : *Ah ! jamais, bon ermite, ici, Vous ne prîtes ma main ainsi*. Quelle rapidité dans la progression, dans cette suite de récitatifs précipités ! Comme on sent redoubler chez les deux personnages l'inquiétude et le désir jusqu'à l'explosion de la terreur et de l'amour presque brutal, mais aussitôt retenu ! La courte phrase de Rodolphe est douce comme une caresse ; mais elle n'arrête

pas longtemps l'élan de ce duo, qui reprend plus ardent et plus passionné. Jamais avant Boïeldieu la musique n'avait eu cette puissance dramatique, qu'elle retrouvera chez Hérold, notamment dans le dernier duo de *Zampa*.

L'année 1825 est mémorable à jamais dans l'histoire de la musique française. L'apparition de *la Dame blanche* fut un événement national. Jamais œuvre d'art n'excita de plus vifs transports. La première soirée fut triomphale, Boïeldieu traîné sur la scène et acclamé. A peine était-il rentré chez lui que le public s'amassa devant ses fenêtres. L'orchestre, encore tout ému, vint lui donner une sérénade. Amis, artistes, arrivèrent en si grand nombre, que Rossini, logé au-dessous de Boïeldieu, dut ouvrir aussi son appartement. Il le fit avec une grâce charmante, et le maître de *la Dame blanche* embrassa en pleurant le maître du *Barbier*. Tous deux s'aimaient d'ailleurs et vivaient dans l'intimité. Boïeldieu reportait volontiers un peu de sa gloire sur Rossini ; mais celui-ci n'en acceptait pas l'hommage. « Jamais, disait-il, un Italien, fût-ce moi-même, n'aurait écrit la scène de la vente. Nous aurions mis partout des *Felicita ! felicita !* rien de plus. » Et de fait Rossini eût traité sans doute ce finale autrement que Boïeldieu. N'oublions pas cependant (et au fond il ne

l'oublait pas lui-même) qu'il venait d'écrire le merveilleux finale du *Barbier*. Ce n'est pas toutefois que ces deux pages offrent une grande analogie. Elles valent par des mérites divers : l'une par la puissance, par l'intensité mélodique ; l'autre par la légèreté et la variété des épisodes. Dans Rossini, tous les effets sont condensés; ils sont dispersés dans Boïeldieu. Néanmoins, *la Dame blanche* trahit un peu l'influence du *Barbier*. C'est à lui qu'elle doit cette abondance de mélodies, cette profusion d'idées qui fait sa gloire, d'autres aujourd'hui disent sa misère.

Hélas ! le mot n'est pas trop dur. Les connaisseurs ne discutent même plus cette œuvre qui fut tant aimée; ils la suppriment. Ils la laissent aux collégiens qui vont aux matinées avec leur grand'mère ; et si vous essayez de la défendre, surtout de la louer, ils haussent les épaules. Ils fredonnent d'un ton goguenard : *Ah! quel plaisir d'être soldat!* ou bien : *Prenez garde! prenez garde!* Et, pour quelques pages démodées, les voilà qui crient à la sénilité d'une œuvre encore jeune comme l'aurore. Attendons à soixante ans la musique dont ils nous écrasent aujourd'hui. Je m'étonnerais que celle-là fût jamais populaire : elle n'a rien à craindre des orgues de Barbarie.

On rit de la pièce de Scribe comme de la par-

tition de Boïeldieu, et de toutes deux on devrait s'attendrir. Scribe n'inventa jamais plus poétique aventure. On sait qu'il l'emprunta à Walter Scott, qui florissait alors, et qu'on n'eût pas appelé, comme l'a fait depuis un peu durement M. Taine : l'Homère de la bourgeoisie moderne. L'Écosse était à la mode avec sa mélancolie. Le romantisme naissait, et *la Dame blanche* est le premier opéra comique qu'il ait complétement inspiré. Romantisme aimable, éloigné de l'emphase et de l'exagération. Weber sentait la raison dans la musique de Boïeldieu ; elle y est, en effet, comme généralement dans toute musique française. Il est peu d'œuvres de l'époque romantique, soit en peinture, soit en poésie, qui se soient, autant que *la Dame blanche*, gardées de l'excès. On a depuis abusé des manoirs en ruines, des orphelines élevées par les châtelaines, des revenants de minuit, des créneaux, des tourelles, de tout le décor féodal et de la friperie moyen âge ! Mais le ton de *la Dame blanche* est si naturel, sa couleur est si discrète, que rien en elle n'a passé. Le prestige du romantisme est évanoui ; ses fantômes se sont envolés ; mais il en reste un auquel nous croyons encore, et que nous aimons toujours, c'est la dame blanche d'Avenel

Ah ! la simple et bonne musique ! Comme elle

se donne ! Comme elle est naïvement belle, et belle pour tous, même pour les ignorants ! De qui l'écoute elle n'exige ni travail ni peine ; elle laisse venir les petits enfants. Faites-vous semblable à eux, et vous l'aimerez de nouveau, si par malheur vous ne l'aimez plus. Dépouillez le vieil homme, l'homme de science, l'homme de métier. Oubliez le côté technique de l'art ; n'en recherchez que l'essence pure : elle est dans cette musique-là. Oubliez les complications, les surcharges modernes, et ces maîtres obscurs, assembleurs d'accords et d'harmonies, comme Jupiter assembleur de nuages. La beauté n'est pas chez eux ; elle ne se cache pas derrière leurs énigmes. Vous rappelez-vous, dans *les Caprices de Marianne*, le poétique éloge de la vigne napolitaine : « Le voyageur dévoré de soif peut se coucher sous ses rameaux verts ; jamais elle ne l'a laissé languir ; jamais elle ne lui a refusé les douces larmes dont son cœur est plein. » Telle est la beauté véritable. Pas plus que les treilles du Pausilippe, étalant au soleil leurs grappes dorées, elle ne connaît la honte ni la pudeur jalouse. Elle rayonne pour tout le monde, et, par un privilège ineffable, tous les hommages ne sauraient souiller son immortelle chasteté ; elle demeure vierge après des siècles de baisers.

Que de cœurs elle a fait battre, cette vieille

musique ! Que de songes elle a fait flotter autour de nos quinze ans ! Quelle jeune fille en s'endormant, n'a revu la tunique bleue de Georges Brown ? Quel adolescent n'a rêvé de la « gentille dame ? » Par quels fantoches veut-on vous remplacer, poétiques figures d'autrefois ? Cette partition de *la Dame blanche*, nous la relisions il y a quelques semaines, et nous en étions charmés comme jadis. Elle est presque parfaite. Elle a la mélancolie et la gaîté, l'esprit et la poésie. « *La Dame blanche*, de Boïeldieu, a dit un éminent critique d'outre-Rhin [1], est encore aujourd'hui la fleur la plus délicate du génie musical français ; c'est la rose blanche de l'opéra comique. »

Le parfum de la rose est dans chaque pétale de sa corolle. Au premier acte, l'air d'entrée du ténor et la ballade ont vieilli, je l'accorde ; mais comme l'introduction est bien traitée ! Qu'elle est joyeuse et qu'elle a de saveur rustique avec ses sonneries de cors et de clarinettes ! Dickson paraît à peine, et dès ses premières phrases on sent la grâce aisée d'une langue nouvelle. Ce n'est pas le grand récitatif allemand, encore moins le *parlando* rapide des Italiens ; c'est une causerie animée et naturelle.

1. M. Hanslick, *Das altere Repertoire der Opera-Comique* (*Musikalische Stationen*) 1 vol. ; Hoffmann et Campe. Berlin 1880.

Tout le premier acte est mené avec cette souplesse de ton qui n'appartient qu'à nos maîtres français, surtout à Boïeldieu et à Hérold. Quel délicieux *duetto* que celui de la peur ! Qu'il exprime spirituellement les grâces coquettes de la petite fermière! Rien n'échappe à Boïeldieu; son talent est soigneux jusqu'à la minutie. De l'accorte Jenny et de la vieille Marguerite il a fait, avec un duo et une romance, deux figures qui ne s'oublient plus.

Le premier acte s'achève par un trio admirable de facture et délicieux de sentiment. Le jeune officier va prendre la place de Dickson au rendez-vous donné par la dame blanche. Le cœur lui bat un peu, mais ce n'est pas de peur. Il pressent vaguement quelque douce aventure : *De ce billet si tendre*, *Je voudrais bien voir l'auteur*. Il y a déjà là une pointe de galanterie. Ce sentiment s'accuse et s'élève dans l'ensemble : *J'arrive*, *j'arrive en galant paladin*. George est tout à fait enhardi, exalté même. Il lance dans l'orage une phrase d'une crânerie superbe, qui rappelle la phrase de Vasco de Gama, défiant le conseil à la fin du premier acte de *l'Africaine*. George aussi jette un défi, mais un défi d'amour, avec une nuance très délicate, différente de celle qui colore le défi de Zampa ou de don Juan devant la statue. George Brown est sûr que l'être mystérieux qui l'attend n'a rien de redou-

table. Il sait que c'est une femme, une *dame* comme on disait jadis, et il court à son appel en amoureux, en paladin. Paladin! Scribe a trouvé là un mot heureux et Boïeldieu l'a encore ennobli et poétisé.

Il a raison de ne pas craindre, le galant officier. Tout, dans *la Dame blanche*, est aimable, même le mystère, et le secret du vieux château n'est pas un secret terrible. George peut rester seul et attendre. Dans la salle que blanchit la lune par les grandes verrières, le hardi cavalier sent pourtant au fond de son cœur l'émotion des veillées inquiètes. La cavatine célèbre : *Viens, gentille dame!* est un poétique appel aux charmes de la solitude et du silence. Tout se tait; George veut rêver et rêver d'amour. Qu'ils apparaissent les fantômes gracieux des nuits de la vingtième année!

Que de choses il peut y avoir dans une phrase de musique! Que de sentiments! Que de sensations même! Dans ce chant qui s'élève si pur, il y a toute la poésie de la nuit, et cette vague tendresse que nous mettent au cœur ses puissances mystérieuses. En frappant à la porte du château, George, peut-être, ne croyait qu'à demi à la dame d'Avenel. Il ne doute pas d'elle maintenant; il va la voir, il l'aime déjà, et, quand elle apparaît, il ouvre presque les bras pour la recevoir.

Remarquons encore ici la mesure et le goût :

dans le duo de la main, comme dans l'air qui le précède, le sentiment reste dans la demi-teinte. L'amour de George et d'Anna garde quelque chose de mystérieux, d'un peu surnaturel. C'est une tendre sympathie, qui ne va pas jusqu'à la passion; la dame blanche ne lève pas son voile; elle n'abandonne que sa main, « cette main si jolie ». Pourtant, malgré cette réserve, comme il est dessiné, ce caractère d'Anna! Que peu de chose suffit au génie! Dès le trio avec Marguerite et Gaveston, la jeune fille nous était apparue, gracieuse et douce. Une merveille encore ce trio : *C'est la cloche de la tourelle!* Chaque phrase est une perle mélodique. Quelle couleur dans tout le second acte, et quelle variété! Nous avons dit avec quel entrain est menée jusqu'au bout la scène de la vente, comme les incidents se pressent, sans confusion et sans tapage. A ce finale du deuxième acte opposons le début, ces couplets de Marguerite, que Boïeldieu trouva, selon la légende, en regardant filer sa vieille servante. Dans cette romance murmurée tout bas il y a une détresse immense, l'inconsolable regret de l'enfant disparu. Ici, les plus exquises nuances sont comprises. La douleur de Marguerite n'est pas seulement tendre, elle est respectueuse : une humble femme pleure le dernier de ses maîtres au fond de leur vieux château. Elle le pleure en secret

et laisse déborder l'amertume de ses souvenirs.

Le souvenir ! on pourrait dire que Boïeldieu en a été ici le musicien. *La Dame blanche* se termine par une scène admirable, qu'on doit tout entière à Boïeldieu. Il donna lui-même à Scribe l'idée de la situation. Il trouvait le troisième acte vide : les paysans saluaient leur seigneur par quelques cris de joie, les toques volaient en l'air, et rien de plus. Il fallut davantage au poétique génie de Boïeldieu. Il voulut que Julien d'Avenel se retrouvât, se reconnût lui-même. Il sentit que tout devait fêter l'enfant revenu, et que les choses parfois ont leurs sourires comme leurs larmes. Aussi bien le sourire est près des pleurs dans cette scène attendrissante. Julien entre seul dans la galerie. Là se dressent les armures des ancêtres ; là flottent les bannières héréditaires qui ne devaient plus se déployer. Lentement passent les ménestrels, et les drapeaux frissonnent. Les paysans défilent et le chant de la tribu se développe avec la gravité d'un psaume. Que ce chant soit ou non de Boïeldieu, peu importe. Jamais hymne patriotique n'eut plus de majesté. A chaque reprise de cette phrase si tendre et si recueillie, la voix de la patrie pénètre plus avant dans le cœur du jeune homme. Partout, dans les plis des oriflammes, dans l'air même de cette salle où s'est tu longtemps le refrain

de ses aïeux, partout les souvenirs s'éveillent et l'enveloppent. Souviens-toi ! souviens-toi ! lui murmure la mélodie fidèle. Il l'écoute longtemps, il la ressaisit peu à peu et l'achève enfin lui-même, mais timidement et tout bas, comme s'il craignait d'en dissiper le prestige délicieux.

Cette scène est une des plus touchantes qui soient au théâtre. Ainsi placée à la fin de l'opéra, elle laisse une impression de douce mélancolie. N'est-ce pas d'ailleurs le sentiment qui domine toute *la Dame Blanche ?* N'est-ce pas à la plus mélancolique de toutes ses mélodies que Boïeldieu demanda comme un adieu suprême ? On conduisit le maître au cimetière avec la romance de Marguerite. Les cuivres attendrirent leur voix pour gémir comme le rouet. L'effet, dit-on, fut poignant. On pouvait chanter sur cette tombe : *Tournez, tournez, fuseaux légers !* D'autres mains les ont fait tourner depuis que celle-là s'est glacée, mais jamais avec une plainte plus douce, jamais avec un murmure plus harmonieux.

IV

Le trio des maîtres de l'opéra comique se complète avec Boïeldieu, par Hérold et par Auber. De ces deux derniers, l'un fut un musicien de génie, l'autre, un musicien d'esprit. Tout pour eux fut différent : le talent et la destinée. A l'un la Providence mesura les années et défendit les œuvres nombreuses; à l'autre elle accorda la fécondité d'une vie presque centenaire. Elle avait arraché des mains d'Hérold sa lyre toute vibrante; elle laissa le vieil Auber s'endormir doucement sur la sienne.

Hérold mourut très jeune, comme devait mourir, près de quarante ans après lui, un musicien de sa race, George Bizet; mais il eut le temps de donner à l'opéra comique sa forme achevée, et d'être le représentant parfait du genre que nous étudions. On a contesté l'originalité d'Hérold; on l'a accusé, sinon de copier, au moins de se souvenir. Ce Français, dit-on, était fait d'un Allemand et d'un Italien; sans Weber et sans Rossini il n'y aurait pas d'Hérold. Peut-être; mais ce serait une raison de plus d'aimer Weber et Rossini, voilà tout. Sans doute, Hérold est romantique, comme Weber; mais, de son temps, qui n'était romantique en France ? D'ailleurs, il y aurait entre le romantisme de l'un et celui de l'autre plus d'une nuance à signaler, ne fût-ce qu'à propos du sentiment de la nature. Ce sentiment, que Weber eut au plus haut point, fit défaut à Hérold comme à presque tous nos musiciens. La musique française n'a guère eu de paysagiste avant Berlioz et Félicien David.

L'influence de Rossini se fait sentir davantage chez Hérold. L'astre du maître italien était si brillant, que nul n'échappait à ses reflets. Hérold tient de Rossini la prestesse de certains mouvements : par exemple, dans le trio presque bouffe du premier acte de *Zampa*, dans le premier duo

du *Pré-aux-Clercs* ou dans le trio du scond acte. Mais ce sont là des détails ; au fond, le génie d'Hérold n'est pas essentiellement rossinien ; il est plus sobre et plus concis. Hérold eut la force et le nerf, mais sans en abuser jamais. Il resta mesuré, fidèle à la tradition française de la modération et de l'équilibre. Il fut surtout le musicien de la couleur, de cette couleur que nous trouvons chez Grétry le premier, qui s'accuse dans la *Dame blanche*, et prend tout son éclat dans *Zampa* et le *Pré-aux-Clercs*. En musique même, on peut être coloriste. Auber ne le fut guère, sauf dans certaines pages de *la Muette ;* Hérold le fut presque toujours.

Zampa et *le Pré-aux-Clercs* sont les deux œuvres maîtresses d'Hérold. On a oublié *les Rosières*, *Lasthénie*, *le Lapin blanc*, même *le Muletier ;* à peine se souvient-on de *Marie ; Zampa* est de 1831 ; *le Pré-aux-Clercs*, de 1833. Les deux ouvrages font songer à Prosper Mérimée. Hérold et Mérimée, les deux esprits les plus dissemblables, furent rapprochés deux fois par des sujets, sinon par des inspirations analogues. L'idée du *Pré-aux-Clercs* est empruntée à la *Chronique du règne de Charles IX*, et *Zampa*, *ou la Fiancée de marbre*, pourrait bien avoir donné à Mérimée l'idée de sa *Vénus d'Ille*[1]. Le romancier et le musicien ne se nui-

1. La source première de cette légende est dans une chro-

sent pas ; chacun a suivi son chemin et fait œuvre personnelle. A l'auteur de *la Vénus d'Ille* l'opéra comique d'Hérold dut paraître un peu mou, un peu lâche. Toute couleur, même celle d'Hérold pâlit devant celle de Mérimée. Chez lui, la redoutable fiancée n'est pas de marbre, mais de bronze, comme ces monstres dont l'ingénieuse cruauté des anciens faisait des engins de supplice. Ce n'est plus une fille de Florence, c'est Vénus elle-même, la Vénus antique, la déesse des étranges et meurtrières amours. Mérimée mêle à cette aventure fantastique un naturel qui en accroît l'horreur. Il nous conte ce drame comme un simple incident de la vie de province. Il ne s'agit pas d'un romanesque brigand de Sicile, d'un corsaire fabuleux, d'un nouveau don Juan, mais tout bonnement d'un jeune homme qui se marie, d'un jeune homme en habit noir comme tous les mariés. Il n'a rien de l'écumeur de mers ; il n'a jamais pillé de châteaux, ni trompé de jeunes filles ; et, pour une plaisanterie de buveur un peu gai, l'on sait quel est son châtiment, on le devine plutôt, car Mérimée ne

nique du moyen âge romain. Pour l'histoire du jeune Roger et de la statue de Vénus, voir : *Hernanni Corneri* (*Hermann Corner*) *Chronicon III, apud J. G. Eccardum — Corpus historicum medii ævi Lipsiæ*, 1723, t. II, p. 587

s'en explique pas nettement. On entend bien, la nuit, des pas lourds dans la chambre nuptiale; on retrouve bien le marié sans vie, broyé par une étreinte de fer; mais, dans le jardin, la statue est à sa place; à peine sa lèvre s'est-elle plissée d'un mauvais sourire. L'équivoque ajoute au malaise que fait éprouver ce conte. On croit, en fermant le livre, entendre le rire de l'auteur, aussi méchant que celui de sa statue.

Hérold est moins sec, moins sceptique; il ne reste pas, comme Mérimée, impassible; il entre dans le drame avec intérêt, avec passion.

Boïeldieu n'est pas oublié dans le premier chœur de *Zampa;* dans la ballade fameuse : *D'une haute naissance*, on retrouve sa poésie de ménestrel; la phrase inquiète de Camille est pénétrée de sa mélancolie. Le chœur des jeunes filles s'achève, et la première parole de la fiancée : *Il ne vient pas !* nous émeut d'un soudain pressentiment. La *coda* qui termine l'air, l'entrée d'Alphonse, tout cela sans doute est un peu négligemment imité de Rossini; mais le trio, rossinien lui aussi, est plein de verve mélodique. Le quatuor qui suit est excellent au double point de vue du drame et de la musique. Rien ne lui manque : ni l'ampleur de l'ensemble, ni la variété des mouvements, ni la beauté des chants, ni l'intérêt de l'accompagne-

ment. Hérold ici donne à l'orchestre le degré d'importance qu'il doit avoir dans une scène de ce genre : au premier *tutti* succède une charmante mélodie de violons ; phrase élégante, sur laquelle Zampa et Camille dialoguent aisément. Rien n'est sacrifié dans cette page magistrale : tout a sa place et sa valeur.

Le grand finale du premier acte est un chef-d'œuvre. Ce festin de pirates italiens a l'emportement d'une kermesse flamande : la fougue de Rubens avec la pompe du Véronèse. Quel éclat et quelle chaleur ! Quel débordement de passions, d'instincts effrénés ! Cependant Hérold reste noble, même dans l'ivresse. Les brigands boivent en gentilshommes ; c'est une fête de grands seigneurs plus qu'une orgie de bandits. Zampa lance son couplet bachique d'une voix qui ne tremble pas. Il faut être maître de soi pour lever aussi haut son verre, pour rythmer aussi fièrement un toast magnifique. Il y a quelque chose de Byron dans ce personnage de Zampa et dans ce brindisi de patricien.

Tous les épisodes du finale sont dignes les uns des autres : l'entrée tremblante de Dandolo, l'outrage à la statue, et la bague retenue par le doigt de pierre. Après chaque incident, le thème principal est repris, soit par Zampa seul, soit par le chœur. tantôt hardi et provocant, tantôt alourdi

par le progrès de l'ivresse et de la terreur. Zampa commence lui-même à se troubler, et le simple changement du rythme, quelques triolets chancelants suffisent à l'indiquer. N'entrons pas dans le détail, il faudrait tout signaler. Pas plus que la couleur, le dessin ne manque au tableau, compris tout entier dans des lignes harmonieuses, qui l'encadrent sans l'étouffer.

Des deux célèbres finales de *Zampa*, le premier est le meilleur. Le second acte est le moins bon des trois. Il contient pourtant une jolie prière, un grand air de Zampa : *Toi, dont la grâce séduisante*, dont l'allegro est démodé, mais dont la première phrase est belle. Le trio bouffe, analogue à celui de l'acte précédent, ne le vaut pas. Le duo avec Alphonse est médiocre. Ce pauvre Alphonse, d'ailleurs, s'efface à côté de son rival : il n'en a pas l'allure chevaleresque. Mais il soupire au troisième acte une délicieuse barcarolle. Hérold a souvent de ces accents plaintifs, sans amertume ni violence. Était-ce instinct secret de sa brève destinée ? Était-ce la mort vaguement entrevue ? Se disait-il, comme le Socrate du poète :

Je suis un cygne aussi ; je meurs ! je puis chanter !

Le troisième acte de Zampa s'achève par un duo dramatique. Presque jamais la musique n'avait

encore été aussi ardente que dans cette œuvre, moins égale peut-être, mais plus chaude que *le Pré-aux Clercs*. Plus emporté que Mergy, Zampa sait être aussi tendre. Sa cavatine : *Pourquoi trembler ?* est respectueuse et presque craintive comme un premier aveu d'amour. Le beau rôle que ce rôle de ténor ! Qu'il a d'éclat et de grâce tout ensemble ! Quel relief, et surtout quelle simplicité ! Comme cet art est sans détours et sans arrière-pensées !

Deux ans après *Zampa*, fut représenté *le Pré-aux-Clercs*. Entre le romancier et le musicien les nuances s'accusent de plus en plus. Mérimée donne à son récit la précision, mais un peu la sécheresse d'une gravure. Il a la vision prompte, l'imagination sobre, le trait incisif, quelque chose enfin de mordant comme la pointe sur le cuivre. On voit chez lui partout la force, sans jamais sentir la tendresse. Son héroïne elle-même, la blanche Diane de Turgis, a plus de sens que de cœur. Elle mêle à son amour presque des raffinements de courtisane. Elle reçoit son amant dans une retraite galante, dans une alcôve éclairée de bougies roses, où des cassolettes brûlent au pied d'un lit de satin cramoisi. Elle paraît, masquée de velours ; elle irrite le désir impatient de Mergy par mille feintes et mille réticences. Le jeune homme finit par douter lui-même s'il est près de Diane, et ce

n'est qu'en le voyant hésiter que, brusquement, l'ardente comtesse se livre à lui.

La chaste Isabelle, du *Pré-aux-Clercs*, n'a pas de ces transports, ni les narines frémissantes de Diane, ni ces yeux dont la pupille se dilatait comme celle des chats, ces yeux dont les regards devenaient de feu.

Moins sensuel que Mérimée, Hérold est aussi moins cruel. La scène du repas de Mergy, au premier acte, ne tourne pas aussi mal que la querelle de Vaudreuil et de Rheincy. Le duel final même est moins brutal. Voyant Comminge mort, un des témoins dit aux autres : « Regardez son sourcil et sa joue, la coquille du poignard s'y est imprimée comme un cachet dans la cire. » De tels détails, froidement jetés, font frissonner. L'œuvre d'Hérold est, en genéral, d'un ton moins cru. Mérimée, peut-être, est plus conforme à la vérité historique. à l'esprit d'une époque où les passions étaient effrénées, l'amour sans retenue et la haine sans merci ; mais Hérold nous touche davantage. Il nous émeut, et le secret de la beauté artistique est dans l'émotion.

Nous singalions plus haut la mélancolie d'Hérold ; bien plus que *Zampa*, *le Pré-aux-Clercs* est pénétré de cette tristesse attirante. Elle est jetée comme un voile, elle passe comme une ombre sur

certaines phrases : le premier chant de l'ouverture, le début du grand air d'Isabelle, l'adorable plainte de la reine : *Je suis prisonnière, loin du beau pays!* Tout le rôle d'Isabelle est empreint de cette grâce attendrie, vague langueur, douce ivresse,

Où la bouche sourit, et les yeux vont pleurer !

sentiment indéfinissable qui s'exhale de l'œuvre entière et lui donne un goût particulier, tout différent de la saveur un peu âpre de Mérimée.

Cependant le cœur d'Hérold n'a pas égaré son imagination. Il a bien rendu la couleur de l'époque. Dans de moindres proportions, *le Pré-aux-Clercs* est un tableau d'histoire digne des *Huguenots*, qu'il a précédés, et comme annoncés : même vérité d'ensemble et de détails; pas un personnage qui ne porte le cachet du temps. Les rôles secondaires mêmes sont caractérisés. La reine a l'esprit, la malice de *Margot*, comme elle aimait d'être appelée, avec une exquise nuance de rêverie et de douceur. Lorsqu'elle s'explique avec Cantarelli dans le merveilleux trio du second acte, que de verve et d'entrain! Et quelle tendresse câline avec la « gente Nicette », sa filleule, dans cette phrase délicieusement modulée : *Sais-tu pas combien je t'aime?*

Quant à Mergy, c'est le frère aîné de Raoul de

Nangis; il a la même élégance patricienne. Il résume en lui toutes les grâces, toutes les séductions de son époque, ce svelte gentilhomme, auquel ne messied pas un peu de gravité huguenote. Rien n'a vieilli dans ce rôle, pas même le premier air : *O ma tendre amie!* Il débute par un récitatif si dégagé, le chant qui vient après est si candide, si pur! Il s'épanouit avec tant de tendresse! Mergy paraît à peine au second acte; il n'a que deux phrases à chanter, mais quelles phrases! De quel ton parle cet ambassadeur de vingt ans! Avec quelle noblesse il réclame, au nom du roi de Navarre, et sa reine et sa fiancée! Le récit, en quelques mesures, de son entretien avec Charles IX, mériterait une longue analyse. Vérité dramatique, historique même, tout est réuni dans cette page incomparable. Nul mémoire contemporain ne donne mieux que le second acte du *Pré-aux- Clercs* l'idée, l'image de la cour à demi française, à demi italienne, des Valois. Quoi de plus gai que la mascarade menée par Cantarelli? de plus vif que cette intrigue nouée pendant la fête? Voici Nicette, épeurée, parmi les masques. Soudain les danses s'arrêtent : Mergy prend congé de Marguerite. Le roi ne laisse partir ni la reine de Navarre, ni sa fille d'honneur. Comminge, irrité qu'un autre ose toucher la main d'Isabelle, éclate et s'emporte.

Le duo de la provocation, frémissant de colère, s'interrompt à l'entrée de la jeune fille. On l'accueille avec un petit chœur exquis. La reine murmure une phrase pleine de langueur et d'ennui; mais les danses déjà reprennent plus vives. Galante et batailleuse, raffinée et violente, toute la renaissance française est dans ce tableau.

Au troisième acte, la couleur s'assombrit. Il n'est pas au théâtre d'effet à la fois plus sobre et plus puissant. La nuit descend sur le pré aux Clercs, où les deux rivaux ont pris rendez-vous. Par une inspiration très heureuse, Hérold n'a pas mis leur duel sur la scène. Les jeunes gens sortent l'épée nue, et leur absence accroît peut-être l'émotion. Ils sont aux prises, et les soldats du guet, jouant aux dés, s'entendent déjà pour transporter le mort. Là-bas, on danse encore au clair de lune, et rien n'est plus lugubre que ce chœur à voix basse et ces lointaines ritournelles. Peu à peu le silence se fait : un petit quatuor inquiet le trouble à peine. Les archers continuent de jouer dans l'ombre, et leur refrain s'étouffe de plus en plus. Ils se taisent enfin, et s'en vont. Alors, des grondements confus de l'orchestre se dégage un profond sanglot. La barque descend au fil de la rivière, portant le cadavre de Comminge. Accompagnée par

la mélodie funèbre, elle glisse comme la barque de Dante sur le fleuve sombre et lourd :

Cosi sen vanno su per l'onda bruna.

Voilà comment il faut employer l'orchestre quand les voix deviennent impuissantes. Voilà comment il faut le faire chanter et gémir.

Trois semaines après la représentation de son chef-d'œuvre, Hérold s'éteignait. Hélas ! que de tombeaux où l'on pourrait écrire la question mélancolique du poète :

Quare mors immatura vagatur ?

V

HÉROLD avait la qualité, disait Auber, moi j'ai la quantité. » Le vieux maître se faisait trop sévère justice. Scudo écrivait en 1857 : « Le jour où l'on examinera avec soin la couronne de roses qui orne les cheveux blancs du dernier des compositeurs français, on pourra y compter bien des feuilles mortes et beaucoup de clinquant. » On l'a examinée depuis, cette couronne d'un compositeur qui ne fut pas heureusement le dernier des nôtres ; et, dans un discours qui fit du bruit, un penseur et un écrivain de premier ordre, un homme de goût, un ministre d'alors (il y a longtemps de cela) disait d'Auber : « Lisez-le d'un bout à l'autre ; suivez son histoire depuis le commencement ; son nom est facilité. Tout lui a réussi dans l'art et dans la vie. Les moins musiciens le comprenaient et l'aimaient

à première vue, et l'on sentait que ses airs lui venaient tout seuls et ne lui coûtaient aucun effort. Il y a plus de travail dans la plus courte scène des *Huguenots* que dans toute *la Muette*, qui pourtant est un chef-d'œuvre. Oui, cet homme a produit plus que personne, et il est certain qu'il n'a jamais travaillé. On a dit qu'il était ignorant; pas du tout, mais il fallait qu'il sût sans avoir appris, car Auber prenant de la peine est aussi impossible à imaginer qu'Auber faisant de la musique grossière ou de la musique ennuyeuse. C'est une exception magnifique... » Et M. Jules Simon ajoutait : « dont la place n'a jamais été ici. » *Ici*, c'était le Conservatoire, et le ministre avait, disait-on, mauvaise grâce à mal parler, devant des élèves, de leur maître à peine enseveli.

Mal parler ! M. Jules Simon parlait-il si mal d'Auber ? Mal à propos, tout au plus. Il ne l'aurait pas nommé directeur du Conservatoire ; cela n'était peut-être pas bon à dire au Conservatoire même, mais le reste était excellent à dire partout. « Son nom est facilité. » Ce fut bien, en effet, la qualité maîtresse et le défaut capital d'Auber ; la facilité le perdit parfois et le sauva toujours. Par l'abondance, par l'intarissable épanchement de sa mélodie, il fut en effet, une exception magnifique. A quatre-vingt-six ans, il composait un opéra co-

mique intitulé *le Premier Jour de bonheur !* Ce titre seul, à cet âge, ne fait-il pas sourire ? Il souriait lui-même, l'aimable vieillard et rendait à la vie tous les sourires qu'elle avait pour lui.

Cette bonhomie spirituelle désarme qui voudrait devenir sévère ; cette inspiration souvent médiocre, jamais absente, étonne par le fait seul de sa continuité. Elle étonne, quitte à finir par lasser, par agacer même. Auber a semé partout des fleurs, mais trop souvent des fleurs artificielles. Ses mélodies jaillissent comme d'ingénieuses petites fontaines ; il leur manque la profondeur et le mystère des sources. Sans demander l'effort et le labeur au génie, sans mesurer le mérite à la peine, on peut exiger de l'art le sérieux et la conviction. Tous deux ont fait maintes fois défaut à Auber. Pendant quarante ans, il a gaspillé les couplets, les refrains, les barcarolles, les sérénades qu'il entendait fredonner dans sa tête ; il ne se recueillit presque jamais pour écouter une grande voix chanter au fond de son âme.

Elle est perdue, l'émotion des Monsigny, des Grétry, des Boïeldieu. Après Hérold, le musicien romantique, Auber, « le père Auber, » le musicien bourgeois. Bourgeois ! il l'était tant, qu'à lui donner encore ce nom on le mérite presque soi-même. Il est banal de lui reprocher sa banalité.

Nous ne disons pas sa trivialité, car M. Jules Simon a raison, Auber n'est pas trivial. Henri Heine écrivait méchamment de Scribe et d'Auber, du poète et du musicien : « Tous deux ont de l'esprit, de la grâce, du sentiment, même de la passion ; il ne manque à l'un que la poésie, à l'autre que la musique. » Il y eut entre ces deux natures une affinité singulière, une rare faculté d'association, presque d'assimilation. Pour bien des gens, l'opéra comique est resté un composé de Scribe et d'Auber, comme l'eau, d'oxygène et d'hydrogène : il n'y a pas mélange, mais combinaison ; si parfaite, que les paroles parfois pourraient être d'Auber et la musique, de Scribe. Avec Boïeldieu, le Boïeldieu de *la Dame blanche*, l'ingénieux librettiste s'attendrit un peu ; aidé de Walter Scott, il atteignit à la poésie. Avec Meyerbeer, il s'ennoblit et s'éleva jusqu'au drame historique. Avec Auber, il put demeurer lui-même ; Auber le prit tel qu'il était, et s'en accommoda. A l'exemple de son librettiste, le musicien ne força point son talent, et fit tout avec grâce.

Au moins ne fit-il rien sans quelque grâce. Dans la plus pâle de ses partitions, brillent toujours quelques points lumineux : le chœur des voleurs déguisés en moines, au premier acte des *Diamants de la Couronne*, le chœur des ouvrières au début de

la Fiancée ; au premier acte du *Philtre*, le chœur étincelant des paysannes agaçant le beau Guillaume, et le duo délicieux que chante Guillaume avec Térézine. Mais que de négligences, que de faiblesses au cours de ces ouvrages ! Que de ritournelles bonnes à faire danser les chiens ou courir les chevaux !

Parfois on se laisse prendre au titre seul des opéras comiques d'Auber ; ils ont toujours, sinon quelque chose de rare, au moins quelque chose d'élégant et de gracieux : *la Fiancée*, *les Diamants de la Couronne*, *Rêve d'amour*, *le Premier Jour de bonheur !* Étiquettes mensongères ! le nom seul a de la poésie. La poésie fut ce qui manqua le plus à Auber. Où l'eût-il trouvée ? Il ignora toujours la nature, la douleur et la passion. Cette vie presque centenaire fut toute superficielle. Certes, Auber a personnifié quelques-unes de nos grâces et de nos séductions françaises : la clarté, l'esprit, la facilité ; mais il ne faut pas faire de lui le représentant de notre âme nationale. Elle a des profondeurs où jamais Auber n'est descendu, des mystères qu'il n'a pas entrevus. Il n'a rien dit des choses qui ne s'oublient pas. Il n'a rien soupçonné des vérités éternelles, ni des éternelles beautés.

A notre gré, les trois meilleurs opéras comiques d'Auber sont : *Fra Diavolo*, *Haydée* et *le Domino noir*, son chef-d'œuvre.

Fra Diavolo fut donné en 1830, un an avant *Zampa*. C'est aussi une histoire de brigands, mais tout autrement traitée. Auber se souciait peu du romantisme et des héros byroniens, des statues vengeresses et du feu céleste. Son *Fra Diavolo* n'a pas l'allure de *Zampa*. Il y a de l'un à l'autre la différence du brigand au voleur, de l'amour à la galanterie ; de l'œuvre ardente, et parfois presque héroïque, à la comédie musicale. A peine le héros élève-t-il le ton au début du troisième acte, dans la première phrase d'un air qui n'est pas sans noblesse : *Je vois marcher sous ma bannière*. Partout ailleurs il n'est qu'élégant et spirituel. Le critique allemand que nous citons volontiers à propos de notre musique française, M. Hanslick, est plus que bienveillant pour *Fra Diavolo* : « L'excellent livret de Scribe, dit-il, où le romantisme de la vie des brigands se mêle au plus fin comique, où pour la première fois apparaît, dans un opéra, une nouvelle figure, celle de l'Anglais voyageur, ce livret a trouvé dans la musique d'Auber la plus heureuse illustration. » — Nous n'apercevons guère, dans *Fra Diavolo*, la couleur romantique. — Avec plus de raison, M. Hanslick loue Auber d'avoir évité l'exagération. Auber traitait de petits sujets, que parfois il rapetissait encore, mais sans jamais enfler la voix. Il ressemblait moins à l'oiseau des bois qu'à l'oiseau

de Paris qui siffle en cage. Elles étaient bien faites pour son cher Paris, les mélodies d'Auber. Elles en avaient la grâce chantante, et même dansante. Avec de mauvaises choses, *Fra Diavolo* en renferme de fort jolies : les couplets d'entrée de milady, le délicieux quintette du premier acte et le duo qui suit; au second acte, un petit trio exquis : *Allons, milord, allons dormir !* et la scène du coucher de Zerline; au troisième acte, le chœur de Pâques fleuries et le carillon.

Haydée (1847) est une œuvre plus dramatique que *Fra Diavolo;* mais sans plus de couleur locale. Pas une fois cet opéra vénitien ne fait songer à Véronèse. Auber ne s'occupait guère des magnificences de la ville des doges. La brise des lagunes ne souffle pas dans les voiles de son vaisseau. On ne sent dans sa musique ni la fraîcheur, ni le balancement des vagues. A la fin du second acte, Venise apparaît à l'horizon. Le soir, la ville luit comme une améthyste, et l'Adriatique, où se mirent les coupoles d'étain et les clochers de briques roses, baise les pieds de marbre de sa fille bien-aimée. Auber n'a pas rendu ces splendeurs; il ne les avait pas vues et ne les a pas devinées. A Venise sortant des flots il a consacré une petite valse, et voilà tout.

Heureusement il a pris ses personnages plus au

sérieux que leur patrie. Ce n'est pas que « l'infernal Malipieri » soit beaucoup plus qu'un traître de mélodrame : toute la partie guerrière de l'ouvrage est vulgaire et presque ridicule; mais le rôle de Lorédan n'est pas sans noblesse. Le style d'Auber a été rarement aussi relevé que dans la scène finale du premier acte. Il y a là des accents pathétiques, des dissonances hardies et heureuses. L'air : *Ah! que Venise est belle!* est plus qu'une barcarolle ordinaire; il sent le grand seigneur et les fêtes patriciennes. La déclamation en est dramatique; la phrase principale revient toujours plus sonore, plus puissante; par exemple le nocturne : *C'est la fête au Lido*, où deux voix de femmes s'enroulent autour d'un accompagnement gracieux. Citons encore, au début du premier acte, la phrase exquise de Lorédan à Rafaela, pénétrée d'une tendresse trop rare chez Auber; enfin, quelques inspirations puissantes : le beau duo des deux hommes au second acte et l'ensemble dramatique : *Souvenir qui me tue!* où se trouve comme un pressentiment de Verdi.

Dans la longue carrière d'Auber, il est difficile de marquer des étapes successives. Ce talent instinctif, instantané, ne connut ni le développement ni le progrès; il fut presque immédiatement tout ce qu'il devait jamais être. Les œuvres d'Auber,

arement toutes bonnes ou toutes mauvaises, le
lus souvent mêlées de bien et de mal, sont répan-
lues comme à l'aventure le long de son chemin.
l faut glaner un peu au hasard ainsi qu'il a semé
ui-même, sauter de *Fra Diavolo* à *Haydée*, quitte
revenir au *Domino noir*.

Le Domino noir (1837) est l'œuvre la plus carac-
éristique d'Auber, et la plus achevée; le type de
opéra comique tel qu'il le comprit et qu'il le fit
ongtemps aimer. Type nouveau, que le spirituel
usicien a véritablement créé, et qui reste son
tre à la faveur des esprits aimables, sensibles à la
aîté et au sourire. *Indulgere genio*, disaient les
nciens; ce pourrait être la devise d'Auber. Il eut
u plus haut point la souplesse et la condescen-
ance de l'esprit. Il n'était pas fait pour les hautes
imes; de bonne grâce, sans faux orgueil, ni fausse
odestie, il se tint à mi-côte. Il fit de petites choses
vec un très grand talent. La muse ne lui parlait
as un langage austère; il causait avec elle fami-
èrement, en camarade. Il fit un peu de la musi-
ue la servante de la comédie, mais une servante
ccorte, vive et pimpante soubrette comme l'Iné-
lle du *Domino noir*.

Le Domino noir eut un immense succès et reste
ncore aujourd'hui l'un des opéras comiques les
lus agréables; brillante et coquette partition,

chef-d'œuvre d'un genre secondaire, mais chef d'œuvre. Ce genre de l'opéra comique a plus d'une séduction; chacun peut s'en amuser ou s'en émouvoir. Quelle souplesse a notre imagination française, qui crée tour à tour *la Dame blanche* et *le Domino noir !* Tâchons de comprendre et d'aimer toutes les manifestations de notre génie; concilions les œuvres diverses au lieu de les opposer, ne brisons aucune des cordes de la lyre. L'esprit d'Auber ne saurait nuire à l'âme de Boïeldieu. *La Dame blanche*, c'est le mystère; *le Domino noir* c'est l'intrigue; le masque rieur d'Angèle au lieu du chaste voile d'Anna.

Les trois actes du *Domino noir* sont écrits avec une verve intarissable. Elle éclate déjà dans l'ouverture, rythmée en boléro comme plusieurs morceaux de la partition. Auber, qui ne cherchait pas bien loin la couleur espagnole, l'a parfois très heureusement trouvée. La mesure vive à trois temps revient souvent dans *le Domino noir* et lui donne la prestesse et la légèreté. Quelle folle équipée que celle des deux novices ! Comme Auber a sauvé de la vulgarité cette aventure de carnaval, ce bal masqué, ce souper de garçons, et ce tableau, finement satirique, d'un couvent de religieuses ! Il s'est gardé, comme il le fallait dans une œuvre aussi mince, de la lourdeur et de la caricature; il

a glissé, sans insistance, sur le babil des nonnes, sur leur onction dévote, sur mille détails qu'il était spirituel d'indiquer seulement. Son tact exquis l'a préservé aussi d'un sentimentalisme fade. L'amour, la passion seraient ici de bien grands mots : Horace est plutôt galant et Angèle coquette ! Une fois seulement leur voix s'émeut et le cœur leur bat : dans le touchant cantique du troisième acte. Cette justesse du sentiment et du ton donne au *Domino noir* un charme particulier. Il faut y ajouter l'attrait d'une facture musicale toujours ingénieuse, toujours coquette, d'un orchestre varié, pimpant comme les mélodies qu'il accompagne ; un soin, assez rare chez Auber, des détails, des rôles secondaires, tels que ceux de la dame Jacinthe et de Pérez, le portier du couvent.

En se reconnaissant la quantité seulement, Auber était décidément un peu sévère pour lui-même : plus d'une fois il eut la qualité.

VI

C'est après Auber qu'il faut dire quelques mots d'Adolphe Adam. Musicien moins consommé qu'Auber, il eut un peu les mêmes qualités et les mêmes défauts : peu d'idéal, mais beaucoup d'idées. Lui non plus ne fut pas un poète. Sa musique aime la comédie et l'intrigue ; elle s'y joue avec aisance. Elle glisse à la surface et ne pénètre pas. Jamais prétentieuse, rarement ennuyeuse, souvent agréable, elle a de l'esprit, mais pas d'âme. Quoique disciple de Boïeldieu, l'un des plus émus de nos maîtres, Adam, comme Auber, semble fuir l'émotion.

Ses œuvres les plus populaires ne sont pas les meilleures : le fameux *Postillon de Longjumeau*, malgré de bonnes pages, comme le finale du premier acte, où se trouve même un soupçon de fugue ; *le Chalet* surtout, pauvre et vulgaire, ne valent ni *le Toréador*, ni *Si j'étais roi* ni *Giralda*.

Ces trois opéras comiques sont aimables et mélodieux, écrits avec élégance et facilité, menés avec la prestesse d'opérettes de bonne compagnie. Dans les deux derniers même, on trouve parfois quelque tendresse et comme un vague écho de Boïeldieu.

Amoureux d'une princesse qu'il a sauvée des eaux, vêtue, comme on disait alors « de sa seule robe d'innocence », le pêcheur Zéphoris, au premier acte de *Si j'étais roi*, chante un ou deux airs qui ne manquent pas de sentiment. Au second acte, un petit duo, par sa coupe et son rythme, rappelle un peu certain duo bachique de *l'Enlèvement au sérail*. Plus d'une page a de la gaîté; d'autres ont presque de la distinction.

Giralda vaut mieux encore, avec son entrain, son mouvement scénique et son style dégagé. A l'imbroglio de *la Nouvelle Psyché* convenait bien cette musique légère et court-vêtue : romances un peu fades, mais bien tournées, qu'Adam fait soupirer à des princes galants; gentils couplets, comme ceux que Ginès, au premier acte, adresse à son habit, « son bel habit de mariage », airs de bravoure et finales vocalisés. Tout cela n'est pas bien méchant, mais n'est pas bien mauvais non plus. Quelquefois même c'est charmant, témoin certain chœur du premier acte. Giralda croit épouser Ginès, qu'elle n'aime pas, et dont Manoël

qu'elle aime, a pris à son insu la place. Le cortège passe, suivant la fiancée pensive, et la marche nuptiale exprime finement la mélancolie résignée de cette pauvre petite noce sans amour. Comme Auber, Adam pouvait être un délicat.

La place d'honneur, au foyer de l'Opéra-Comique, est occupée encore aujourd'hui par le buste d'un maître qui n'est plus le dieu du temple : Halévy. Il le fut, disent nos pères, à l'époque des *Mousquetaires de la reine*, du *Val d'Andorre* : deux pauvres œuvres pourtant. La vulgarité gâte tout en elles : les idées, le style et le rythme lui-même : témoin les couplets du vieux chevrier dans *le Val d'Andorre*, ou le grand air d'Olivier au premier acte des *Mousquetaires*. Le jeune gentilhomme célèbre les plaisirs de la chasse du roi; mais dans quel style poétique et musical ! Il ne nous épargne aucun épisode : il faut, bon gré mal gré, suivre la meute. C'est la musique descriptive, qui fut un temps fort goûtée. On chantait ainsi les voyages au début des *Diamants de la couronne*, et les combats dans *la Dame blanche*. Les demoiselles, les Berthe de Simiane et les Athénaïs de Solange avaient aussi leurs grands airs, de coupe classique. Rien de plus froid, de plus ennuyeux que cette rhétorique musicale. Pour rendre tolérables les confidences des jeunes princesses aux bocages, il

faut le génie d'un Rossini et la beauté, pour ainsi dire plastique, d'un air comme *Sombres forêts*. Halévy trouva trop rarement le secret de cette beauté.

Tout est formule dans *les Mousquetaires* et *le Val d'Andorre*. Rien que fade galanterie ou sentimentalisme larmoyant; aucun naturel, aucune originalité, nulle émotion, nul esprit.

Une fois cependant, à l'Opéra-Comique, Halévy eut tout cela : *l'Éclair* est presque un chef-d'œuvre. Ce petit opéra comique à quatre personnages, sans un seul chœur, pourrait se jouer entre deux paravents : c'est du théâtre intime, presque de la musique de chambre : charmante exception dans l'œuvre un peu emphatique d'Halévy, véritable éclair, lumineux et court.

Cependant, malgré ses grâces, et par quelques-unes de ses grâces même, *l'Éclair*, qui fut joué en 1835, porte bien le cachet un peu vieillot de son temps, comme certaines toiles de M. Ingres. Aujourd'hui, cette musique et cette peinture semblent un peu passées : leurs ajustements ne sont plus de mode. Les rondos de la sémillante Mme Darbel, la mélancolie de la sensible Henriette interrogeant, le soir, sa « lyre d'Eole », tout cela fait sourire comme des parures d'aïeule. Nous parlions tout à l'heure de grands airs, c'est peut-être dans

l'Éclair que se trouve le plus grand de tous, le type de la romance pour ainsi dire professionnelle. Toute une vie d'officier de marine y est détaillée : *Partons la mer est belle!* Voici le départ du mousse, puis la rencontre d'un vaisseau ennemi; préparatifs de combat : prière, lointain adieu à la patrie, à la mère, à la fiancée. La bataille s'engage; musique imitative : partout le feu, la mort, héroïsme du jeune homme. Enfin, la victoire est certaine, les amis se retrouvent et s'embrassent et la fumée se dissipe, et, sur l'océan apaisé, la corvette, à pleines voiles, reprend sa course, et le ténor, à pleine voix, son refrain : *Partons la mer est belle!*

Mais, ces critiques faites, il faut louer dans *l'Éclair* la tenue générale de l'œuvre et reconnaître la singulière séduction de ce quatuor en trois actes. La scène se passe dans un cottage voisin de Boston, et l'on sent bien, dans cette musique, le charme familier du *home*, de la petite maison anglaise, proprette et fleurie. C'est un aimable *boy* que George, ce Chérubin à peine échappé d'Oxford, amoureux de ses deux petites cousines. Ses premiers couplets : *J'arrive, j'arrive auprès de vous, mes belles!* sont la perle de la partition. Ils ont une grâce juvénile et comme un parfum de *flirt* enfantin. Halévy ne donna jamais à sa mélodie un tour aussi distingué. Citons encore le trio pimpant qui vient

après, l'air pathétique de Lionel : *Adieu clarté, douce lumière ;* le duo de la leçon de chant, plein de sentiment et d'esprit, la romance de Lionel : *Quand de la nuit l'épais nuage*, dont on a malheureusement abusé, et le quatuor du dernier acte, prestement dialogué. Toutes proportions gardées entre les œuvres et les hommes, comme l'auteur de *Guillaume Tell*, l'auteur de *la Juive* a fait aussi son *Barbier de Séville*.

Le maître par excellence de l'opéra, Meyerbeer, ne fut pas un des maîtres de l'opéra comique. *L'Étoile du Nord* et *le Pardon de Ploërmel* viennent loin après la glorieuse tétralogie de *Robert*, des *Huguenots*, du *Prophète* et de l'*Africaine*.

Qu'est-ce que le *Pardon de Ploërmel ?* Une banale histoire sans drame ni passion, l'histoire d'un gars chercheur de trésors, d'un berger peureux et d'une pauvre folle. Il n'y a pas même ici la poésie d'un conte ou d'une légende locale. Le seul personnage original est la chèvre, et l'intérêt qu'elle excite est un peu puéril ; la chèvre et son ombre, voilà tout ce dont s'inquiète Dinorah : elle endort l'une et joue avec l'autre. Aussi bien les folles sont presque toujours ennuyeuses, même au théâtre, et surtout en musique. Shakspeare seul a su parer de toutes les fleurs des eaux la blonde tête égarée d'Ophélie, tête charmante que M. Ambroise Thomas n'a pas

écouronnée. Le touchant Dalayrac avait aussi fait e la folie de sa Nina une rêverie mélancolique. Iais Dinorah du *Pardon*, Lucie, Catherine, au troi-ème acte de l'*Etoile du Nord*, sont des folles dé-laisantes, des folles qui bavardent, folles à voca-ses, avec échos dans la coulisse ou réponses à orchestre, notes piquées, valses chantées et dansées la fois; folles artificielles, qui n'ont que l'extra-agance, et non l'étrange et parfois profonde poésie es âmes troublées.

Dinorah semble aussi peu maîtresse de sa voix ue de sa raison : gammes, trilles, fioritures, lui chappent comme à un automate qui se dérange. près ses duos avec Corentin, même après la valse de Ombre, dont la facture est cependant merveilleuse, n reste moins charmé qu'ébloui. Ce rôle est de ure virtuosité, étincelant et froid comme une fusée.

Le rôle d'Hoël n'a pas cette légèreté : il est em-hatique et lourd. Et puis, dans *le Pardon*, tout se trop à la grandeur : grand air, grand trio, grand uo bouffe. Tout veut être grand, et souvent n'est ue gros : grosse gaîté, la gaîté de Corentin. Boïel-ieu, dans la *Dame Blanche*, Hérold, dans *Zampa*, ous ont montré des poltrons autrement comiques. ros effets d'orchestre dans cette partition, que on souhaiterait plus délicate. Fallait-il tant d'ef-orts pour esquisser en musique un coin de lande

bretonne, pour mettre, dans des chansons de chasseur ou de faneur, le parfum de la bruyère et des foins? Même la dernière scène de l'œuvre, la seule qui soit vraiment belle, est un peu trop vaste. Elle eût été plus belle ailleurs, ou elle eût été plus vaste encore. Ailleurs, Meyerbeer eût donné des proportions gigantesques à ce défilé nuptial. Il eût fait plus puissante et plus obstinée la litanie de ses pèlerins et les réponses du peuple agenouillé le long des chemins. Glorieuse procession de printemps, qu'il eût fallu prolonger à travers des campagnes infinies, comme le pèlerinage de *Tannhaüser?* Sans doute, tel qu'il est dans *le Pardon*, l'effet est déjà considérable; justement il ne l'est que trop. Le musicien a tant grossi ses personnages qu'ils étouffent dans leur cadre. Sans revenir aux petites marches villageoises du *Déserteur*, on pouvait trouver en musique la vraie note paysanne, celle de George Sand, par exemple, dans ses romans champêtres. On pouvait faire un tableau de noce bretonne plus modeste, mais plus touchant, quelque chose comme le convoi de Louise, une fille de Bretagne aussi,

> Quand Louise mourut dans sa quinzième année,
>
> . . . . . .
>
> Ce n'était que parfums et concerts infinis,
> Tous les oiseaux chantaient sur le bord de leurs nids[1].

1. A. Brizeux.

Comme *le Pardon de Ploërmel*, un peu d'exagéra-
ion et d'emphase gâte certaines parties de *l'Etoile*
lu Nord. Le librettiste de *Robert*, des *Huguenots*,
lu *Prophète*, à fini par le plus pauvre des imbro-
glios. Quel opéra comique, cette lourde machine,
ù rien n'est comique, sauf le style de M. Scribe !
amais, fût-ce dans certains récits de *Gullaume*
ell, pareil jargon n'avait été chanté. Après les
irs d'officier, de voyageur, Scribe a trouvé l'air du
âtissier. Danilovitz, compagnon de Pierre-le-
Grand, d'abord mitron, comme le tsar est d'abord
harpentier, débite avec ses gâteaux des couplets
e ce goût :

Amoureux vulgaires,
Vos feux ordinaires
Ne s'allument guères
Que pour quelques jours !

Pâtissier modèle,
Ma flamme éternelle
Et se renouvelle,
Et dure toujours.

On pourrait relever bien d'autres paroles : dans le
rand air de Catherine au premier acte, dans les
efrains militaires au second, et ce mot enfin dit par
empereur : « Je ne permets à Pierre de perdre la
ête que lorsque le tsar n'a plus besoin de la

sienne. » Et cet autre encore : « Ou l'amour n'est qu'un vain mot, ou ce moyen doit me la rendre [1]. »

Scribe, il est vrai, n'eut pas, en composant *l'Étoile du Nord*, toute sa liberté d'invention. Meyerbeer, qui ne voulait pas que dans ses œuvres rien se perdît, avait gardé comme noyau de sa partition le *Camp de Silésie*, cantate patriotique et militaire composée par lui en l'honneur du roi de Prusse Frédéric II. La transformation de la cantate prussienne en opéra russe exigea des rajustements. Rien néanmoins, fût-ce un ravaudage forcé, ne saurait justifier pareil livret et pareil style.

La musique même a souffert de ces remaniements. La partition de Meyerbeer est inégale; elle trahit tour à tour une aisance géniale et l'effort d'un grand esprit à l'étroit. Quoi de plus libre, de plus dégagé que certaines pages du premier acte : le début des couplets de « la diplomatie », l'exorde coquet du duo de Catherine avec Peters? Meyerbeer n'a rien écrit de plus puissant que le chœur des buveurs,

1. Lors de la dernière reprise de *l'Étoile du Nord* à l'Opéra-Comique (octobre 1885), on a remplacé la prose par les récitatifs que Meyerbeer avait écrits pour les représentations italiennes. Ces récitatifs sont médiocres et ne valent guère mieux que le dialogue auquel ils succèdent.

vec le rythme inflexible des gobelets entrecho-
ıés, et la foudroyante rentrée des instruments à
ent. Quelle carrure et quel aplomb! Style d'opéra,
l'accorde, mais qui ne messied pas ici. Voici
aintenant un tableau de genre : la noce de Pras-
ovia, le joli chœur qui l'annonce, et les couplets
xquis de la petite mariée finlandaise, vraie figure
opéra comique, celle-là. Le duetto des deux
mmes : *Quinze grands jours !* est étincelant, et la
rcarolle de Catherine achève l'acte avec poésie.
ı jeune fille a pris la place de son frère et ses
bits de soldat. Mais, avant de partir, elle salue
ıe dernière fois le village qu'elle abandonne, et
frère qu'elle laisse à ses amours. Son chant s'élève,
orté par les harpes, très calme et très pur, avec
s résonnances de cristal. Cette mélodie est tendre,
ais d'une tendresse particulière. Meyerbeer a
ndu là une de ces nuances d'âme qu'il excelle à
isir : une affection de sœur aînée, un peu mater-
lle, dévouée et protectrice. Cette page exprime
ı sentiment et une sensation. Debout sur la jetée,
therine regarde les flots. Les matelots chantent
se rapprochent. Ils viennent la chercher. Tou-
urs chantant, la jeune fille s'embarque avec eux,
disparaît. Dans ces vocalises à peine murmurées,
ns ces notes aériennes qui s'égrènent toujours
us faibles, se retrouve la sonorité des voix loin-

taines sur l'eau, la mélancolie des adieux marins, et la lente disparition des voiles.

Le second acte n'est pas à la hauteur du premier. Le tableau du camp est empâté lourdement. Exercices, parades, sentent les scènes militaires de l'Hippodrome. Les refrains de la cavalerie et de l'infanterie, le duel vocal des cantinières, ces pantomimes, ces onomatopées ronflantes ne valent que par leur facture ingénieuse. La scène d'ivresse est longue et triste ; le quintette n'égale pas le quatuor de *Rigoletto*. L'assourdissant finale de la révolte contraint à marcher de front quatre motifs longtemps rebelles et péniblement soumis : ces fifres sont criards et ces clairons vulgaires. Où donc est le Prophète domptant ses soldats mutinés, le Prophète inspiré, rayonnant sous sa robe blanche et sa cuirasse d'acier ? Où donc est le génie, sans lequel toute science est vaine ? Le musicien s'enfle et se travaille inutilement. *Æstuat infelix !* Il n'épargne ni la complication, ni le bruit, mais il n'atteint plus à la puissance. Il assène des coups terribles sans que jaillisse la flamme.

Sauf un ravissant duetto, le troisième acte est ennuyeux. Les divagations de Catherine sont pires que celles de Dinorah. Meyerbeer abuse dans cette scène du procédé fastidieux des réminiscences. Cette prévison du premier acte a quelque chose d'artificier

t de monotone; elle ne provoque chez Catherine ue des efforts de virtuosité, sans un éclair de pas-on: prouesses du gosier, qui ne valent pas un cri u cœur. Et puis, quel enfantillage que ce trio dia-gué d'une chanteuse et de deux flûtes, renchéris-nt toutes trois d'agilité et d'acuïté! Meyerbeer, ui créa pour l'Opéra de si nobles héroïnes, n'a it chanter à l'Opéra-Comique que des poupées à ssorts. A ressorts d'acier, par exemple; car le rôle e Catherine, un des plus ingrats du répertoire, st aussi l'un des plus difficiles. Pour en sauver la écheresse, pour se faire un jeu d'une telle épreuve fallait cette artiste et cette virtuose qui fut Caro-ne Duprez.

Qu'on ne nous accuse pas de manquer à la mé-oire de Meyerbeer, si nous avons donné dans son uvre le dernier rang à *l'Étoile du Nord* et au *Par-on*. Dans ces deux partitions, les qualités du maître ont certainement moindres et ses défauts pires. In-apable de se plier à l'opéra comique, Meyerbeer oulut le plier à lui; il eut tort :

L'armure qu'il portait n'était pas sa taille,

ussi pensa-t-il la briser.

Avec Halévy, avec Meyerbeer lui-même, il sem-

ble que l'opéra comique se complique et s'alourdisse. Nous allons le voir s'alléger, reprendre l'aisance et le naturel, ces dons heureux qu'il avait jadis, et qui se retrouvent dans la période contemporaine de son histoire.

VII

Blaze de Bury écrivait naguère : « L'opéra comique chôme en France quelquefois, mais n'y meurt jamais; le succès est toujours au fond du genre; pour l'appeler à la surface, il s'agit d'avoir de l'esprit et du talent, et de vouloir s'en donner la peine. »

C'est vrai. Heureusement nous avons encore de l'esprit et du talent, et l'heure n'est pas venue de crier, même à l'Opéra-Comique : *Finis musicæ !* Surtout à l'Opéra-Comique. Que d'œuvres charmantes nées à côté de lui, mais pour lui, sont venues, après la ruine de scènes éphémères, demander asile au vieux théâtre qui ne passe pas ! Il les a reçues; c'est chez lui qu'elles vivent, et les échos d'autrefois redisent sans honte les chants d'aujourd'hui. Chaque jour, l'Opéra-Comique rattache à des promesses glorieuses la chaîne de ses

glorieux souvenirs, et les Gounod, les Félicien David, les Delibes et les Bizet n'ont point démérité des maîtres de jadis.

Que nous veulent ici, dira-t-on, ces musiciens divers? Leurs œuvres ne rentrent pas dans le genre que vous étudiez, et qui n'est plus. *Mireille* ou *Carmen* ne sont pas des opéras comiques. Sans doute, au sens strict du vieux mot, ou même au goût des amants exclusifs du passé! Mais il faut suivre, au lieu de la lettre qui tue, l'esprit qui vivifie, et voir, sous les dehors variables, l'essence qui demeure. *De la Dame blanche à Mireille*, de *l'Epreuve villageoise* au *Médecin malgré lui*, le fond du génie national est resté le même; les dehors seuls ont changé. N'avaient-ils pas changé déjà, et y a-t-il moins loin, par exemple, du *Déserteur* à *Zampa*, que de *Zampa* même à *Carmen?* Notre opéra comique a suivi le temps; il a reçu de la science et de l'âme moderne des procédés et des pensers nouveaux; il a remplacé, par des personnages plus vivants, plus passionnés, les figurines d'autrefois; il a compris le paysage longtemps ignoré par la musique; il a donné à l'orchestre plus d'importance et d'intérêt. Mais, dans son développement, dans son progrès, il ne faut voir ni une déviation ni un désaveu. A travers le siècle, la veine musicale française coule inaltérée. Le

ruisseau reste le même, entre sa source, où se mire à peine une rose, et son courant plus vaste où les grands arbres peuvent se regarder.

N'est-ce pas dans les œuvres de caractère moyen et de style tempéré, dans l'opéra comique, au sens large et un peu modernisé du mot, n'est-ce pas là qu'est l'honneur de notre musique contemporaine ? Honneur que nos voisins, aujourd'hui comme jadis, ne peuvent que nous envier. Nous avons aussi notre langue musicale, abondante et facile, pleine de tours heureux, et sachant comme pas une se faire entendre à demi-mot. C'est à l'Opéra-Comique que de nos jours on l'a parlée le mieux.

Dans l'œuvre de M. Gounod, *le Médecin malgré lui* occupe une place à part. Il est malaisé de mettre Molière en musique, et trop facile, à qui s'y hasarde, d'esquisser, comme l'a fait M. Poise avec son *Amour médecin*, un pastiche agréable et rien de plus. Molière a beau parler de cette comédie comme d'un « simple crayon, d'un petit impromptu, » qui « devait aux airs et symphonies de l'incomparable M. Lully des grâces dont ces sortes d'ouvrages ont toutes les peines du monde à se passer » ; n'encadre pas qui veut les crayons d'un tel maître. N'est-ce pas dans *l'Amour médecin* que Sganarelle dit de sa femme défunte : « Je

n'étais pas fort satisfait de sa conduite, et nous avions le plus souvent dispute ensemble ; mais enfin, la mort rajuste toutes choses. Elle est morte, je la pleure : si elle était en vie, nous nous querellerions. » Voilà qui mérite autre chose que la petite musique rétrospective de M. Poise. Voilà le génie qu'il faut pénétrer, et s'efforcer de traduire, voilà le Molière auquel il faut se mesurer. M. Gounod l'a fait, et non sans honneur.

Il a donné, lui aussi, dans son œuvre, une part suffisante au pastiche ingénieux, à l'imitation de Lully, par exemple. Le premier entr'acte, la sérénade surtout, est délicieusement vieillote. Le chœur des médecins, sur les paroles mêmes de Molière, est un écho des solennelles entrées de la Cérémonie. Mais, à côté de l'esprit du temps, le compositeur a senti l'esprit de tous les temps, la puissance comique et cet admirable bon sens auquel, avec un étrange bonheur, la musique a su emprunter et même ajouter. Oui, le bon sens est dans cette musique. Il fait une réjouissante explosion dans ce chœur mais des fagotiers qui termine le premier et le dernier acte; vraie morale de l'œuvre, protestation joviale contre les billevesées et le charlatanisme, refrains de bonnes gens à leur affaire, qui ramassent du bois en criant à tue-tête :

Nous faisons tous ce que nous savons faire;
Le bon Dieu nous a faits pour faire des fagots.

Si les vers ne sont pas de Molière, le chant est digne de lui.

Dignes de lui, encore, les couplets de la bouteille, guillerets et déliés comme la langue d'un buveur bon enfant. Le trio qui suit est écrit et dialogué finement, semé de ritournelles à la Mozart et terminé surtout par la plus spirituelle *coda*, délicieuse page de musique bouffe. Mais le point culminant de la partition est le merveilleux sextuor de la consultation. Une franche rtournelle annonce l'arrivée de Sganarelle en médecin. Il interroge la jeune fille, et déjà ses premiers raisonnements mettent en gaîté la famille de l'ægrotante. L'orchestre s'anime : les notes piquées, les sonorités nasillardes soulignent les questions du médecin. Celui-ci prépare son diagnostic, et quand, après une attente solennelle, éclate le fameux : « Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette ! » alors éclate aussi une strette fulgurante :

La médecine
Voit et devine
Du premier coup
Le fond de tout!

s'écrie Sganarelle en délire, et ses auditeurs émer-

veillés font chorus. L'ivresse les gagne tous, l'ivresse de la science et de ses secrets conquis. Plus de médecin malgré lui : entraîné par sa découverte, par son succès, Sganarelle même finit par se croire et se vouloir médecin tout de bon. Il l'est de toute son âme, et se proclame tel de toute sa voix. Le mouvement se précipite, les triolets sifflent et le presto vertigineux achève cet ensemble dans un éclat de rire rossinien.

On a dit que M. Gounod était un musicien littéraire. Le mot est juste et n'a rien que de flatteur. Dans une page comme ce sextuor, il y a plus que de la musique pure : il y a l'intelligence parfaite et comme philosophique de l'idée, l'expression renforcée par la musique, non-seulement d'une situation comique, mais d'un caractère moral, de ce que l'art purement littéraire de la comédie cache de plus difficile à rendre.

Mireille, le tendre poème de Mistral, devait séduire le plus tendre de nos musiciens, mais, par une singulière disgrâce, ne l'inspirer qu'à demi. La partition de M. Gounod, qui renferme plus d'une page excellente, n'est pas le chef-d'œuvre qu'on pouvait espérer ; et qui relit tour à tour le compositeur et le poète s'étonne de ne pas plus trouver leurs deux âmes sœurs. Sans doute, le premier acte de *Mireille* est fort agréable : le

chœur des magnanarelles est gai ; si la valse est une concession regrettable au goût du public ou des cantatrices pour les vocalises, le duo de Mireille et de Vincent est caressant et s'achève poétiquement sur une reprise lointaine du chœur. Mais nous sommes loin du second chant du poème provençal, *la Cueillette*, que ce duo résume un peu trop brièvement. Mireille et Vincent sont assis sur les branches d'un mûrier qu'ils dépouillent. Partout chantent les magnanarelles, et les deux enfants devisent en travaillant : « Elle n'est pas laide non plus, ma sœur, ni endormie, dit Vincent ; mais vous, combien êtes-vous plus belle ! — Là, Mireille, à moitié cueillie, laissant aller sa branche : — Oh! dit-elle, ce Vincent !

« Chantez, chantez, magnanarelles ! . . . .

. . . . . .

Comme une libellule de ruisseau, ma sœur est encore grêle ; pauvrette ! elle a fait dans un an toute sa croissance... Mais, de l'épaule à la hanche, vous, ô Mireille, il ne vous manque rien ! — Laissant de nouveau échapper la branche, Mireille, toute rougissante, dit : — Oh ! ce Vincent !..

» En dépouillant vos rameaux, chantez, chantez, magnanarelles... »

Le voilà, le duo, mais autrement savoureux et presque aussi harmonieux en poésie qu'en musique.

Cette musique est pourtant élégante, le contour mélodique en est distingué. Ce qui lui manque ici, c'est le caractère et comme le parfum. La poésie de Mistral, au contraire, est si odorante, la couleur locale y rehausse si bien l'humilité du sujet et donne tant de relief au récit de ces naïves amours ! Chaque épisode est comme une aquarelle éclatante et douce ; la musique est venue et tout semble pâli. Le grand air de Mireille est un peu froid d'abord, puis un peu vulgaire. Vulgaire aussi, le duo final et la scène des Saintes Maries. Par quoi donc vaut l'œuvre ? Par trois ou quatre pages, qui font, sur l'ensemble un peu terne, comme des taches de lumière. Le duo de *Magali*, devenu fameux, méritait de le devenir. M. Gounod n'a rien écrit de plus achevé ni de plus personnel ; voilà bien le sentiment et le style qu'il a créés. Autant qu'une églogue de Virgile, les Muses auraient aimé cette chanson dialoguée de printemps et d'amour : *Amant alterna Camœnæ*.

Pourquoi supprimer, à la représentation de *Mireille*, deux scènes qui sont belles : *le Val d'enfer* et *le Rhône ?* Ce n'est pas alléger, c'est mutiler l'œuvre, dont ces prétendues longueurs pourraient bien être les vraies beautés. On entendrait avec plaisir le prélude du *Val d'enfer*, écrit dans le style aérien et légèrement fantastique du *Songe*

l'une nuit d'été. Le duo qui suit, entre Ourrias et son rival, contient la plus belle phrase peut-être de la partition, un cri de détresse jeté deux fois par Vincent à travers la nuit. Enfin, la scène du naufrage est dramatique, surtout dans sa seconde partie. Sous la barque qui porte le meurtrier, le Rhône grossit peu à peu : par milliers montent à la lueur des étoiles les morts qui peuplent l'eau profonde. M. Gounod a rendu tout cela avec puissance : un mouvement très lent, des crescendos brusquement réprimés comme de grands soupirs, des chœurs à l'unisson, soutenus et graves. Le fleuve s'anime tout entier : des sables de son lit aux remous scintillants de sa surface, il s'emplit de rumeurs. Sous les flots clairs passent en chantant de blanches formes de femmes : jeunes filles délaissées, pâles fiancées du Rhône, qui garde leurs amours trahies. Est-ce leur plainte qu'on entend ou celle du vent dans les roseaux, du courant contre les rives ? La musique ici mêle la voix des morts à ces voix de la terre, des eaux, qui sont les voix de la vie universelle ; elle redouble l'effroi des mystères surnaturels par l'effroi des mystères nocturnes de la nature.

La nature ! Même à l'Opéra-Comique, les maîtres savent la rendre. M. Gounod excelle à faire chanter les bergers. Si le chevrier de *Sapho* et

celui de *Mireille* ont presque la même chanson aux lèvres, l'enfant grec et le pâtre provençal n'ont-ils pas un peu du même sang dans les veines et, sur leurs têtes brunes, un peu des mêmes rayons? Voilà enfin un tableau où rien n'a pâli des couleurs du poète; au contraire : « Il y avait, dit Mistral, un vieux puits tout revêtu de lierre, où les troupeaux allaient boire. Murmurant doucement quelques mots de chanson, un petit garçon jouait sous l'auge, où il cherchait le peu d'ombre qu'elle abritait; près de lui, il avait un panier plein de blancs limaçons. » C'est un coin de paysage, un premier plan sans lointain. Mais si vous écoutez la cantilène d'Andreloun et la *Musette* qui l'encadre, aussitôt la perspective recule et l'horizon se découvre. Ces quatres pages, avec celles que nous avons louées, suffiraient à l'honneur de *Mireille*. Ce hautbois, cette voix d'enfant perdue dans la solitude, disent ce que dans *Mireille* aucune voix n'avait dit encore : le pays provençal, sa terre poudreuse et son ciel flamboyant, la langueur des journées brûlantes et, dans l'ombre étroite des cyprès, la sieste des pâtres allongés sur leurs vêtements roux. Ce que toute une partition n'avait pu faire, une mélodie le fait en quelques mesures. La poésie d'une contrée, la beauté d'un ouvrage peut donc tenir dans une chanson.

comme une roseraie de Provence dans un flacon de parfum !

Il est deux ordres de sujets dont s'est inspiré volontiers l'opéra comique moderne : la mythologie et l'Orient. Nous devons à la Grèce *Philémon et Baucis* de M. Gounod et *Galathée* de Victor Massé; à l'Orient : *Lalla-Roukh*, de Félicien David, *la Statue*, de M. Reyer, et *le Caïd*, de M. Ambroise Thomas.

M. Gounod a l'intelligence et le goût de l'antiquité : certains chœurs d'*Ulysse*, l'invocation à Vesta, de *Polyeucte*, les stances de *Sapho*, sont des fragments de marbre grec. *Philémon et Baucis* est une charmante pastorale, qu'on voudrait seulement plus courte. Le premier acte suffisait à cette douce légende de vieillesse; le second l'alourdit et la dénature. La dernière moitié de l'ouvrage, pour reprendre le mot de je ne sais quel critique avisé, gagnerait beaucoup à être supprimée. Baucis rajeunie et retrouvant des vocalises d'écolière, Baucis faisant la gentille avec Philémon et la coquette avec Jupiter, n'a plus rien pour nous charmer. Elle était autrement touchante avec ses rides et ses cheveux blancs.

L'amitié modéra leurs feux sans les détruire,
Et par des traits d'amour sut encor se produire.

Voilà la nuance que le poète indique et qu'il eût fallu garder partout. Le musicien l'a délicieusement rendue dans le premier duo, familière causerie des deux vieillards qui rentrent au crépuscule en parlant de leur longue tendresse. Leurs deux voix sont presque toujours unies ; si par hasard elles se séparent, l'une achève la phrase par l'autre commencée. Ils devisent doucement, les bons petits vieux, et leur double chanson se mêle comme leur double vie.

Avec la sérénité de leur entretien, le chœur des bacchantes fait un admirable contraste. Il exprime bien la joie antique, celle des vierges de Virgile foulant les sommets du Taygète.

Ce chœur mêle une note éclatante, le retentissement des cymbales grecques, au premier acte de *Philémon*, dont le ton général est recueilli, où l'esprit même est discret, distingué, témoin la phrase de Jupiter : *Si Vénus à la légère*. Là, comme dans la douce romance de Baucis, dans le petit quatuor du repas, dans l'incantation tout olympienne de Jupiter faisant descendre le sommeil sur ses hôtes pieux, partout se rencontre le contour élégant des mélodies de M. Gounod, la justesse du sentiment et la pureté de la forme.

Hélas ! on ne saurait parler de l'antiquité dans la

musique sans être contraint de rappeler la *Galathée* de Victor Massé.

Les Athéniens d'aujourd'hui ne tolèrent, dit-on, sur leurs théâtres, ni *Orphée aux enfers*, ni *la Belle Hélène*. C'est *Galathée* qu'ils en devraient proscrire; c'est le pastiche équivoque, plus que la franche parodie, qui pourrait blesser chez eux le pieux respect de leurs légendes passées et de leurs divins mensonges. Pygmalion épris de la vierge d'ivoire! la fable n'imagina jamais de mythe plus gracieux; Vénus jamais ne consacra de plus idéales amours. Il fallait ici un autre maître que l'auteur de *la Nuit de Cléopâtre*. Qui nous refera *Galathée?* Qui donnera la véritable vie à la statue? Je voudrais que M. Massenet reprît ce délicieux sujet: qu'il le traitât soit en opéra comique, soit en scène lyrique, comme ses esquisses antiques de *Narcisse* et de *Biblis*. Lui du moins saurait faire courir sur les flancs de Galathée le frisson voluptueux, mettre dans ses yeux comme dans ceux d'Ève l'étonnement du premier regard, sur ses lèvres le désir du premier baiser. Il exprimerait la soudaine effusion de l'âme entrant comme en un temple dans ce corps si beau; il traduirait les vers d'Ovide :

dataque oscula virgo
Sensit, et erubuit; timidumque ad lumina lumen
Attollens, pariter cum cœlo vidit amantem.

Massé ne connut jamais les délicatesses de la pensée, surtout de la pensée antique : il n'était pas de ceux qui s'inquiètent de la blancheur des marbres. Son œuvre est plus qu'un contre-sens : presque un sacrilège ; elle offre, au lieu du type idéal de la femme, le type grossier de la fille. Il fallait avoir bien peu l'intelligence de la fable et l'instinct de la beauté pour mettre sur des lèvres à peine écloses une chanson à boire. Sur quelles lèvres, et quelle chanson ! Si Massé tenait à faire boire sa Galathée, comment la laisser boire ainsi ? La malheureuse s'enivre, ou plutôt se grise sans que son ivresse atteigne même à la grandeur de l'orgie antique. Si du moins elle avait du vin l'enthousiasme et le délire sacré, si elle chantait le dieu, si elle chantait :

> Evoë, Bacchus et Thyonée,
> Et Dyonise, Evan, Iacchus et Lénée,
> Et tout ce que pour *lui* la Grèce eut de beaux noms !

Mais, de ce sujet, Massé a tout dégradé, tout profané. L'air fameux de Ganymède : *Ah ! qu'il est doux de ne rien faire !* n'est qu'un long bâillement. Le loisir antique ne ressemblait guère à cette lourde paresse. Dans *Galathée*, le style est digne de la pensée ; la forme est aussi vulgaire que

: fond. Le rythme est toujours trivial, l'harmonie ıdigente, le comique bas. Cependant, cette œuvre ù manquent l'esprit et la poésie, plaît à la foule. a Bruyère aurait dit : « Elle est le régal de la ınaille ! »

Le chef-d'œuvre de Félicien David, *Lalla Roukh*, st, au contraire, le mets des plus délicats. Cet péra comique est le premier, le seul peut-être, ù domine le sentiment de la nature. On pourrait appeler un paysage musical. Son originalité et sa eauté tiennent à cette couleur pittoresque, à e genre descriptif, dont le musicien du *Désert* ıt le précurseur, et qui, jusqu'ici, n'a pas trouvé e messie.

Un opéra comme *les Huguenots*, un opéra omique comme *le Pré-aux-Clercs*, expriment : caractère, donnent l'impression d'une époque, 'autres œuvres : *l'Africaine* ou *Lalla-Roukh*, ous révèlent non plus un siècle, mais un pays. a patrie de Sélika, c'est une contrée indéterminée, resque surnaturelle : dans ce vague Orient créé ar son génie, Meyerbeer a tout agrandi. L'Orient de *alla-Roukh* est plus familier. Ceux qui l'ont visité etrouvent à l'audition la fidèle vision du pays. trange aptitude de la musique à rendre ce qui se oit par ce qui s'entend, des spectacles par des armonies! *Lalla-Roukh* est un exemple unique

peut-être au théâtre de ce phénomène d'impressions transposées. Ce que Félicien David a reproduit, ce n'est pas telle ou telle mélodie locale, la notation bizarre, ou même barbare, d'un chant de muezzin ou d'une danse d'almées; ce n'est pas tel mode extraordinaire ou telle tonalité baroque, c'est l'ensemble des mille sensations qui constituent l'âme elle-même de la nature orientale.

L'honneur de Félicien David est d'avoir trouvé, pour exprimer cette âme, une note nouvelle, d'avoir ajouté une corde à la lyre. Il fut paysagiste à ce point, le mélodieux rêveur, que dans son opéra comique les figures n'ont pas plus d'importance que sur une toile de Ziem. De *Lalla Roukh*, toute intrigue, presque toute action, est absente; les sentiments n'y sont guère que des sensations, l'amour y est moins une passion qu'une voluptueuse langueur.

De plus grands maîtres ont rendu la nature avec plus de puissance. On peut appliquer à la musique ainsi qu'aux autres arts la théorie de M. Taine, cette loi de l'échelle des valeurs, qui veut qu'une œuvre d'art soit d'autant plus belle que le caractère reproduit par elle est plus général. Si, par exemple, la *Symphonie pastorale* est le plus beau paysage musical, c'est que Beethoven n'y a pas exprimé tel ou tel aspect local, mais les manifestations univer-

elles de la nature, et, comme son essence elle-même, prise dans toute sa simplicité, presque dans a banalité sublime.

L'ouvrage de Félicien David n'a pas cette imperonnalité. Le charme en est, au contraire, très parculier, spécial au maître qui l'a écrit comme aux ontrées qui l'ont inspiré. Mais, cette réserve faite, uel chef-d'œuvre que cette exotique partition! uelle paix et quelle sérénité s'en dégagent! Grâce l'auteur du *Désert* et de *Lalla Roukh*, l'Orient, ui n'était que le pays de la lumière, est devenu le ays des sons; et, là-bas, quand le soir teinte de rose ourlet de sable du désert, quand les étoiles s'allulent au ciel velouté, quand les femmes descendent ux fontaines, les mélodies de Félicien David se lèent en chantant sur les pas du voyageur qui cheine sous les palmiers.

L'Orient a plus d'un caractère : avec des paysaes recueillis il offre des scènes animées. Hors la lle, la chaleur endort la nature silencieuse; mais ans l'ombre fraîche des ruelles fourmille la vie opulaire. Les enfants sortent en se gourmant de école; les ânes passent au trot, montés par des urcs sérieux; les marchands d'eau crient et font nter leurs tasses de cuivre; de leurs pieds nus et ancs, les vieux tisseurs d'or donnent le branle à roue où tourne l'écheveau de soie, et, dans la

poussière étincelante, le sifflement du dévidoir semble la vibration de l'air lumineux.

Certains chœurs de *la Statue* rendent très heureusement ce nouvel aspect de l'Orient, la gaîté des bazars et des quartiers turbulents. L'opéra comique de M. Reyer est distingué, trop distingué peut-être, en ce sens qu'il est trop fin pour le théâtre. Des recherches qui nous charment au piano nous échappent à la représentation; la valeur scénique de l'œuvre ne répond pas à sa valeur musicale. Et puis, un poème véritablement insipide gâte *la Statue*; on ne lit jamais la partition sans plaisir, mais on ne saurait voir la pièce sans ennui.

Rien, en revanche, n'est moins ennuyeux que *le Caïd*, de M. Ambroise Thomas. Encore un opéra comique oriental ; mais de quelle réjouissante façon l'Orient est traité dans cette bouffonnerie ! L'Algérie du *Caïd* est un peu l'Algérie de Tartarin, l'Algérie sans palmiers, sans lions ; le muezzin de M. Thomas n'est ni plus sérieux, ni moins comique que le héros de M. Daudet, invitant lui-même les musulmans à la prière. Sévère ou plaisant, M. Thomas n'est rien à demi ; et même du *Barbier* à *Guillaume Tell* il y a moins loin peut-être que du *Caïd* à *Hamlet*. L'Opéra Comique, trop rarement comique aujourd'hui, devrait faire avec

: *Caïd* des lendemains piquants à *Mignon*. Le
aître aurait ainsi double triomphe, et croyez
ien que son visage ustère ne se défendrait pas
u rire d'autrefois. Il est si franc et si français, le
re du *Caïd !* M. Ambroise Thomas a finement
isi là certain côté de notre esprit national et
ertain aspect de l'Algérie. Nous avons toujours
: goût des soldats, des parades, des revues et de
musique du dimanche. En Algérie, cette sym-
athie pour l'armée est plus cordiale encore. Sur
ette terre, qui n'a vu que nos victoires, le sou-
enir de nos malheurs est moins présent et laisse
tact le prestige de nos troupes. L'Algérie reste
pays de l'uniforme et du panache, où se con-
rve, avec le respect de l'armée, l'amour du
militaire ». Ce chauvinisme héroï-comique, ces
gures aujourd'hui quasi-légendaires du tambour-
ajor amoureux et martial, de la lingère de Paris
de l'ardente Algérienne; cette gaîté française
ui jette dans la vie arabe une note brillante comme
elle des pantalons rouges dans les paysages
Afrique, ce vague souvenir de Paul de Kock et
: Béranger, voilà ce qui fait du *Caïd* le plus spi-
tuel de nos opéras bouffons contemporains.

Toutefois n'allons pas oublier pour lui le plus
irituel de nos opéras comiques : *le Roi l'a dit*,
: M. Léo Delibes.

On sait le mince sujet de cet opéra comique : le marquis de Moncontour est présenté à Louis XIV : « Vous avez un fils, lui dit le Roi ; je le veux voir. » — Et voilà le pauvre marquis, père seulement de quatre filles, en quête de cet héritier par ordre, qu'il faut trouver sous peine de disgrâce. Il le trouve heureusement, ou plutôt on le lui trouve, en la personne du naïf Benoît, l'amoureux de la servante Javotte. Le benêt se déniaise vite, trop vite : il prend des allures de gentilhomme, fait des dettes et maltraite les petites gens. Il tire du couvent ses quatre prétendues sœurs, en promet deux à des jouvenceaux qu'elles aiment, et met dehors les fiancés officiels qu'elles n'aiment pas. Bien plus : il se bat en duel avec les soupirants éconduits, et fait le mort à la première passe. On le croit tué, et le marquis reçoit les condoléances du monarque. Il avait un fils, il n'en a plus ; cette fois encore, le Roi l'a dit. Le fils artificiel redevient Benoît comme devant, et ne se fait pas prier pour épouser Javotte.

Sur ce livret léger et très plaisant, M. Delibes a composé une délicieuse partition. L'aimable musicien ! Qu'il pense et qu'il écrit finement ! Comme il a retrouvé sans copie ni pastiche la veine de notre vieil opéra comique ! Sa musique est bien française : elle a la clarté, l'élégance et le goût

Elle ne tombe dans aucun excès : ni dans la mièvrerie, ni dans la trivialité ; toujours elle est spirituelle sans caricature, facile sans négligence. Elle a le ton libre, mais jamais libertin ; elle reste de bonne compagnie.

Dans *le Roi l'a dit*, le sentiment n'alanguit pas l'esprit. Les amours n'y sont qu'amourettes ; on s'aime un peu, beaucoup peut-être, jamais passionnément ; on ne s'embrasse pas à grands bras, plutôt en pincettes. Chacun est joyeux ; personne ne se chagrine ou ne fait effort, sauf à propos d'une révérence perdue et vite retrouvée. Tout est clair, gai : partout des rires et des voix de femmes. Il y a sept rôles féminins dans la partition, et ce caquet lûté lui donne quelque chose de vif et de dégagé. La soubrette, les quatre petites pensionnaires roses et bleues, les deux amoureux travestis font le plus joli ramage. Le finale du second acte : *Ah! qu'il est doux d'avoir un frère !* est sous ce rapport une page de tout point exquise. Le contour de la mélodie est élégant, l'expression en est câline. De plus, l'idée est traitée avec une souplesse, une légèreté de main qui ajoutent à sa grâce et lui donnent des ailes. Elle voltige sur tout ce finale ; elle se dérobe pour reparaître par d'ingénieuses rentrées, toujours aimable et toujours bien venue. Cette musique est écrite du bout des

doigts, pour être chantée du bout des lèvres.

Le second finale est le plus agréable; mais les deux autres ne sont pas loin de le valoir. Le premier contient une réjouissante imitation des chœurs fugués de Bach ou de Hændel; le dernier est plein d'esprit.

Nous aurions encore plus d'une perle à citer : au premier acte, la scène de la révérence et le chœur plaisamment solennel de la chaise, les couplets de Jacquot; au second, le trio de Benoît et des petits beaux-frères, avec ses deux mouvements, très jolis tous deux, et reliés par d'exquises ritournelles. Tout cela constitue une œuvre ténue, mais élégante; un roseau peut-être, mais il y a des roseaux pensants. On pourrait dire, en modifiant un peu le mot de Lucain : *Humanum* parvis *vivit genus*. L'esprit humain ne vit pas que de grandes choses. Il y a de petits chefs-d'œuvre, et *le Roi l'a dit* en est un.

Le talent de M. Delibes rappelle un peu celui-d'un compositeur plus ancien, mais charmant aussi, dont l'Opéra-Comique a trop perdu le souvenir et négligé les ouvrages : Albert Grisar, l'auteur de *Gilles Ravisseur*, du *Chien du jardinier*, des *Porcherons* et de cette délicieuse bouffonnerie : *Bonsoir, monsieur Pantalon !*

Nous ne faisons que le nommer, un peu

I. Männerchöre ohne Begleitung.

nmann, Carl.

	ℳ ₰
o. 2. **Herbes Scheiden.** „O wie herbe ist das Scheiden.“ Volkslied aus dem Kinzigthale. Part. u. *St. zus.	— 75
o. 3. **Vor ihrer Hütte.** „Hab' oft die ganze Nacht.“ Volkslied aus Oberbayern. Partitur u. *St. zusammen .	— 75
o. 4. **Herzeleid.** „Mei Mutter mag mi net.“ Volkslied aus Schwaben. Partitur u. *Stimmen zusammen . . .	— 75
o. 5. **Das Lied vom Scheiden.** „Schatz, mein Schatz.“ Volkslied aus Hessen. Partitur u. *Stimmen zusammen	— 75
o. 6. **Das Mädchen vom See.** „Im Frühling, wo die Veilchen.“ Volkslied v. Kaiserstuhl. Part. u. *St. zus.	— 75
81. Sieben deutsche Volkslieder.	
o. 1. **Frau Nachtigall.** „Nachtigall, ich hör' dein Singen.“ Volkslied vom Schwarzwald. Part. u. *St. zus.	— 75
o. 2. **„So viel Flocken, als da flimmern.“** Volkslied aus dem Oberelsass. Partitur u. *Stimmen zusamm.	— 75
o. 3. **„Ich hört ein Sichlein rauschen.“** Altes Volkslied aus Schlesien. (Hochdeutsch von G. Scheur.) Partitur u. *Stimmen zusammen	— 75
o. 4. **Des Buab'n Herzeleid.** „Da steh i hier oben.“ Volkslied von der schwäbisch-bayrischen Grenze. Partitur u. *Stimmen zusammen	— 75
o. 5. **Nachtständchen.** „Verstohlen geht der Mond.“ Altes Volkslied vom Mittelrhein. Partitur u. *St. zus.	— 75
o. 6. **Der Sunta Bua.** „Am Sunta g'schwind.“ Volkslied aus dem bayrischen Hochgebirge. Part. u. *St. zus.	— 75
o. 7. **Flug der Liebe.** „Wenn ich ein Vöglein wär!“ Allgemein bekanntes Volkslied. Part. u. *St. zusammen	— 75
Herzige, innige Melodien, den Koschat'schen Weisen nicht nachchend, aber originell erdacht. Durchaus leicht ausführbar.	
97. Fünf deutsche Volkslieder.	
o. 1. **„Ade zur guten Nacht.“** Volkslied aus der Rheinpfalz. Partitur u. *Stimmen zusammen	— 75
o. 2. **O kehre bald zurück.** „Fort zog die Liebste.“ Volkslied aus dem goldenen Grund. (Taunus.) Partitur u. *Stimmen zusammen	— 75

a) Leicht und mittelschwer ausführbare.

Fittig, Carl.

M

Op. 124. **Eine Kehl', die nit trinkt.** Part. u. *St. zus. 1 –
Op. 125. **Der Gamsenjager. Mit Jodler.** Part. u. *St. zus. 1 –

Reizende gemüthvolle Volkslieder, welche sich bei ihren Erscheinen sofort viele Freunde erworben.

Graner, R.

Op. 112. **Spatz und Spätzin.** Humor. Männerchor mit **Tenorsolo.** Partitur u. Stimmen zusammen . . . . . 2 –
(4 Chorstimmen apart à 25 ₰, Tenor I Solostimme à 25 ₰.)

Isenmann, Carl.

Op. 43. Vier Lieder im Volkston.
No. 1. **„Kein Herz ist so enge".** Gedicht von H. Francke. Partitur u. *Stimmen zusammen . . . . . —
No. 2. **Behüt' dich Gott!** „Und muss ich von dir scheiden." Gedicht von E. Veit. Partitur u. *Stimmen zus. . —
No. 3. **„Auf dieser Welt hab' ich kein Freud!"** Altdeutsches Volkslied. Partitur u. *Stimmen zusammen —
No. 4. **„Zu Coblenz auf der Brücken.** Volkslied vom Niederrhein. Partitur u. Stimmen zusammen . . . . —
Op. 66. Fünf Männerchöre im Volkston.
No. 1. **Wiederkehr.** Gedicht von Osterwald. „Da die Stunde kam". Partitur u. *Stimmen zusammen . . . —
No. 2. **Waldeinsamkeit.** Ged. von Fr. A. Muth. „Wie still, wie weit." Partitur u. *Stimmen zusammen . . . —
No. 3. **„Die Erde braucht Regen."** Gedicht von F. Hesse. Partitur u. *Stimmen zusammen . . . . . —
No. 4. **Frühling.** Gedicht von H. Heine. „Leise zieht durch mein Gemüth." Partitur u. *Stimmen zusammen —
No. 5. **Roth-Röslein.** Gedicht v. Höpfner. „Ich weiss im Thal ein Röslein blüh'n." Partitur u. *Stimmen zus. —
Deutsche Volkslieder: Op. 77. Sechs deutsche Volkslieder.
No. 1. **Abendlied.** „Die Vöglein, sie sangen." Volkslied vom Niederrhein. Partitur u. *Stimmen zusammen —

*(Singstimmen werden in beliebiger Anzahl auch apart abgegeben. Der P einer der 4 Quartettstimmen ist bei den mit * bemerkten Stimmen à 15 P bei den mit ** bezeichneten à 25 Pfg. Abweichungen hiervon sind bei betr. Chören besonders angegeben.)*

ard peut-être, parce que de notre sujet nous ne prétendons pas tout étudier en détail; mais il faut au moins le nommer. On a très bien dit de Grisar qu'il avait le don, si rare en musique, du sourire. L'auteur du *Roi l'a dit* sourit avec la même malice; les deux musiciens sont de même race et de même famille.

VIII

Il nous faut analyser une dernière partition, et non l'une des moins glorieuses : *Carmen*. Molière a raison : la mort rajuste bien des choses. — Mort, le pauvre Bizet laisse au public plus de regrets que vivant il ne lui donnait d'espérances. Je le vois encore, ce public des premiers soirs de *Carmen :* indifférent, pour ne pas dire hostile; étonné parfois, effarouché même, et criant au scandale quand il aurait dû crier au miracle. C'en était fait, à l'entendre, des traditions musicales et des mœurs littéraires de l'Opéra-Comique; on ne verrait plus de jeunes filles dans la salle puisque l'on mettait des fille sur la scène. — Mon Dieu ! que la Carmencita ne soit pas l'idéal de la jeune fille, on le savait depuis Mérimée; mais, à tout prendre, et pour discuter ce grief d'indécence, le troisième et le quatrième acte

de *Rigoletto*, l'acte du jardin de *Faust*, ne seraient pas bons non plus à montrer aux demoiselles. Aussi bien, dans cet ordre de choses, les crudités sont peut-être moins à craindre que certaines douceurs. Que les mères se rassurent : quand leur fille verra Carmen grignoter des dragées, s'asseoir sur une table, jouer des castagnettes avec une assiette en morceaux, et changer d'amoureux deux fois en trois actes, elle n'en sera pas troublée. Elle se demandera simplement, comme l'héroïne d'Arvers :

Quelle est donc cette femme?... et ne comprendra pas

Cet excès de pruderie explique, sans le justifier, l'accueil plus que réservé que reçut à l'origine l'œuvre qu'on fête aujourd'hui. Dédaignée, presque chassée comme un enfant par une mère injuste, elle s'est réfugiée chez nos voisins, chez nos ennemis même. Tous lui ont fait fête, et quand elle nous est revenue « triomphante, adorée », notre tardif hommage ne pouvait plus ajouter à sa gloire. De la froideur, de l'ingratitude, certains musiciens savent rire, comme Rossini; d'autres s'en irritent comme Berlioz; d'autres en meurent. Bizet pourrait bien être de ceux-ci.

« Il a été parmi les siens, et les siens ne l'ont

oint connu. » Qu'il était nôtre cependant, le auvre jeune maître ! Comme il venait à nous vec nos dons heureux : le sentiment scéniue, l'abondance, le naturel, la clarté ! S'il n'y a as de fumée sans feu, il y a souvent en France du eu sans fumée : le génie de Bizet avait la flamme laire. Je ne dis pas gaie, ou toujours gaie. Mais erait-ce une raison pour refuser à l'auteur de *Carmen* l'héritage de ses ancêtres, pour l'exclure e la glorieuse lignée des musiciens de l'opéra omique ? Ne les avons-nous pas toujours vus, os vieux maîtres, tristes aussi bien que joyeux ? vec le don du rire n'avaient-ils pas le don es larmes ? Le mot de Rabelais n'est pas toute vérité, et, même à l'Opéra-Comique, pleurer st aussi le propre de l'homme. Si *Carmen* st déplacée à l'Opéra-Comique, ôtez-en donc *ampa*, dont le dénoûment n'est guère moins ramatique ; ôtez-en *le Pré-aux-Clercs*, moins iolent, mais plus touchant peut-être ; ôtez-en *la Dame blanche*, qui mouille bien des yeux ; ôtez-en moitié du *Déserteur* et de *Richard Cœur-de-ion ;* bannissez l'émotion et la mélancolie. D'ailurs porterez-vous *Carmen* à l'Opéra, sans reconaître que tout l'en éloigne, ses proportions et son yle, même quand il s'élève le plus ? Tous les hefs-d'œuvre ne sont pas de la même taille, et

Carmen serait trop au large dans le cadre de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*. Voyons donc l'opéra comique de Bizet tel qu'il est : œuvre de demi-caractère et de juste milieu, faite à la mesure et pour la gloire du théâtre où elle est née.

Mérimée n'est décidément pas facile à mettre en scène. Les librettistes du *Pré-aux-Clercs* l'avaient déjà compris ; et ceux de *Carmen*, bien plus hardis, ont cependant adouci les personnages, atténué certaines situations. Par respect pour les convenances et pour la poétique du théâtre, ils ont créé des figures d'opéra comique : Micaëla, Escamillo. Ils ont supprimé le mari de Carmen, ce hideux Garcia le Borgne, tué par José dans une lutte au couteau plus sauvage encore que le duel de Comminge et de Mergy ; la Carmencita de l'opéra comique est demoiselle. Quant au dragon José, MM. Meilhac et Halévy l'ont fait moins noir que celui de Mérimée, mais plus niais : vrai « canari d'habit et de caractère », qui n'aurait eu, pour se tirer d'affaire, qu'à bien entendre, au lendemain de sa première équipée, cette leçon de Carmen : « Écoute, Joseito, t'ai-je pas payé? D'après notre loi, je ne te devais rien, puisque tu es un *payllo* [1] ; mais tu es un joli garçon et tu m'as plu. Nous sommes

1. « Les Bohémiens désignent ainsi tout homme étranger à leur race. » (Mérimée.)

quittes. Bonjour! » Voilà la moralité ou, si l'on veut, l'immoralité de l'histoire.

Malgré ces retouches, la pièce est bien faite : ni les situations ni les tableaux ne lui manquent. En empruntant presque partout le dialogue de Mérimée, les auteurs ont fait preuve de modestie et de goût.

On a très justement comparé Bizet et Regnault. Morts tous deux en plein talent, ils devraient dormir côte à côte, et *la Jeunesse*, à leur double tombe, attacherait une seule branche de laurier. Tous deux avaient même fougue, même éclat juvénile, et si la musique de l'un est colorée, la peinture de l'autre est presque sonore. Comme Regnault, Bizet aimait l'Espagne. Il la comprit comme lui, comme Gautier ou Mérimée, c'est-à-dire autrement qu'Auber ou M. Scribe. Il la vit chaude de soleil et un peu rouge de sang. Le court prélude de *Carmen* résume cette vision d'ensemble. On en a critiqué la violence : musique de foire, ont dit les délicats. Non, mais musique de combat, et de combat sauvage. On n'excite pas les taureaux avec des romances, et l'effet saisissant, presque tout physique d'une *corrida*, est bien rendu par l'explosion de cette foudroyante fanfare. Je ne la voudrais en vérité ni moins brutale ni moins voyante. Comme elle sonne! Comme elle est d'aplomb! Bizet obtient parfois du

rythme seul des effets merveilleux ; il scande et frappe sa période musicale comme une strophe lyrique, témoin cette phrase serrée, que ramène un trille perçant et qui se brise sur un accord sec.

C'est bien un démon que la gitanilla. Elle a tout du diable, même la beauté. La voilà qui vient, avec sa jupe courte et ses bas troués, une fleur sous son bandeau noir, une au coin de ses lèvres rouges. Elle s'avance, effrontée et coquine, « se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue ». Dès les premières mesures, le type musical est fixé. Comme le balancement des hanches est marqué par cette mesure onduleuse, ces ports de voix, ces dégradations chromatiques ! Sauf la dernière mesure du refrain, toute la habanera n'est qu'un frisson voluptueux, une caresse féline. Les yeux à demi clos, tournant mollement sur sa taille flexible, la provocante bohémienne laisse chanter ses compagnes et pose seulement au-dessus du chœur des notes languissantes ; mais tout à coup elle reprend elle-même le couplet et le lance comme un coup de griffe. Les Italiens appelent *Carmen* un opéra *verista*, réaliste. En vérité, je connais peu de musique aussi franchement caressante, aussi ouvertement câline, que cette enjôleuse chanson ; tout y est rendu : l'intention, et presque le fait. Je ne sache

guère que le duo de *Faust* où certain ordre de sensations soit rendu avec cette vérité : « Vous y *croyez* être vous-même. »

Le chromatique, comme l'appelait Molière, est décidément le mode voluptueux : le procédé et l'effet de la habanera se retrouvent à la fin du premier acte, à la dernière reprise de la séguedille. Une perle encore, cette chanson moqueuse, deux fois interrompue par les récits passionnés de José, glissant à travers les modulations serrées et s'en dégageant toujours ; tantôt ralentie, tantôt précipitée, et, quand on ne l'attendait plus, reparaissant triomphante, pour s'achever dans un éclat de rire.

Il y a dans *Carmen*, et dès l'ouverture on l'entend, une phrase singulière : elle reparaît sans cesse au cours de la partition, dont elle est comme l'essence et l'âme. Tous ceux qui sont familiers avec l'œuvre connaissent ces quelques notes étranges, qui toujours annoncent *Carmen* ou la suivent ; mélodie obstinée et fatale qui prend tous les mouvements et toutes les expressions, tour à tour plaintive ou railleuse, âpre comme un sanglot, ou sifflante comme un coup de fouet. Son effet strident est dû à la succession de deux quartes conjointes, dont chacune a pour type la première quarte descendante de notre gamme chromatique mineure : c'est le *mode asbeïn* des Arabes, ou mode du diable.

Cependant il ne s'agit ici que de la gamme à sept notes : en réalité le *mode asbeïn* comporte huit notes, soit l'octave de la tonique, et les deux quartes successives, toujours empruntées à la gamme descendante mineure, sont disjointes.

Ce mode est appelé mode du diable, et voici pourquoi : lorsque le démon eut été précipité du ciel, son premier soin fut de tenter l'homme. Pour y réussir, il recourut à la musique et à la révélation des chants célestes, privilège des phalanges divines. Mais Dieu, qui voulait le punir, lui retira la mémoire, et le démon désormais ne sut enseigner aux hommes que ce seul mode, dont l'effet est si extraordinaire.

Telle est la légende arabe, en faveur de laquelle on excusera, nous l'espérons, l'aridité de ces explications techniques [1].

Habaneras, séguedilles, rythmes populaires et danses nationales, c'est quelque chose sans doute ; mais ce ne serait pas assez, et *Carmen* est mieux qu'un recueil de mélodies espagnoles. Bizet a fait quelques emprunts à la musique du pays, assez

1. Ces détails sont traduits d'un article publié par M. Galli dans un journal italien : *Il Teatro illustrato* (mars 1884), et intitulé *Del Melodramma attraverso la storia, e dell' opera verista di Bizet.*

our brosser le décor de son œuvre, mais voilà ut. Derrière la couleur locale, il a trouvé la nature humaine et ses passions : chez don José, l'amour, la jalousie ; chez Carmen, le caprice sensuel, haine de toute contrainte, l'impudence et l'impudeur, et malgré tout, devant la mort, un mépris, ne grandeur sauvage, qui justifient le dernier hémistiche de l'épigraphe donnée par Mérimée à sa ouvelle :

Πᾶσα γυνὴ χόλος ἐστίν· ἔχει δ'ἀγαθάς δύο ωρας
Τὴν μίαν ἐν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἔν θανάτω.

L'avant-dernier hémistiche se justifie également : ous nous en sommes expliqué à propos de la abanera.

L'amour a toujours dans *Carmen* quelque chose 'un peu libre et presque libertin. Avec le grand uo du second acte, nous voilà loin des duos accoumés, des chastes entretiens et des extases psychiues ; il n'y a là qu'une donzelle dansant devant un ragon : le tête-à-tête était scabreux. Sans rien acher cependant, la musique n'a rien souligné, elle est gardée de la pruderie et du cynisme. Certes ous ne sommes pas à ces hauteurs de sentiment ù nous portent seulement les génies sublimes. izet n'y atteint pas ici, et n'y aspirait point. Mais

nous ne descendons pas non plus à la vulgarité des amours grossières. Carmen commence à peine sa danse, que les clairons sonnent au loin. Si l'on craignait une scène équivoque, qu'on se rassure l'intérêt se relève et s'ennoblit. Le chant de Carmen et l'appel des clairons se combinent avec aisance Marquant le pas du talon et des castagnettes, la bohémienne veut soumettre au rythme de sa danse cet orchestre inespéré; mais la retraite sonne plus haut, et José, qui l'entend, parle de partir. Alors Carmen s'emporte; elle étouffe de ses insultes une plainte éloquente du jeune homme, un cri de douleur et d'amour outragé; puis haletante elle s'arrête. Alors un admirable *cantabile* se dessine très humble au début, soutenu par une basse veloutée qui chante aussi. José n'a encore rien obtenu de Carmen; pour une fleur qu'elle lui avait jetée il l'a laissée fuir, il s'est laissé lui-même emprisonner. Mais, sous sa veste d'uniforme, la petite fleur sent toujours bon. Elle l'a pénétré tout entier de ses effluves maudits, et, quand il la retire de sa poitrine, on dirait que l'air s'emplit de parfums. Les yeux de José se troublent et son sang s'allume L'orchestre frémit et bouillonne, le chant éperdu se poursuit avec des sursauts, des secousses de passion. On le croit achevé, et voilà qu'il se relève pour s'épanouir encore plus large. Les violoncelles

émissent à se briser ; ils soulèvent avec angoisse harmonie serrée qui les oppresse, et lorsque José ombe à genoux, quelques notes moelleuses de cor nglais achèvent dans un soupir cette ardente supplication d'amour.

Carmen l'écoute à peine. Dans le malheureux u'elle affole, elle ne voit qu'une recrue pour ses ompagnons de bohême. Soudain son œil s'éclaire t sa voix s'adoucit. Il faut que José la suive *là-bas*, *à-bas sur la montagne*, et, d'un nouvel essor, le nerveilleux duo reprend son vol. On ferait des péras entiers avec cette partition de *Carmen*. Les lées y éclosent comme des fleurs dans un gazon 'avril. Quelle abondance et quelle variété ! Quelle ocilité de l'inspiration aux situations changeantes ! ul ne résisterait à cette phrase insidieuse, tour à our alanguie par les voluptés enfin promises, et émissante d'un souffle de liberté sur la montagne. ulle exagération, nul tapage : sauf un élan de bomienne vers la vie aventureuse et vagabonde, tout ela se murmure à voix basse. La sollicitation obsnée de Carmen monte, monte toujours. Les refus e José, qui coupent si heureusement la phrase médique, ne la retiennent bientôt plus. Vainement s violons se débattent sous la sourdine. L'œuvre e séduction est consommée, et toutes les voix qui arlent aux heures d'épreuve et de combat se sont

tues, comme à l'ordinaire, devant une petite voix de femme.

Τήν μίαν ἐν θαλάμῳ... — Deux actes d'amour, deux actes de mort, voilà presque toute la partition. La mort ! Carmen la lit dans les cartes. Deux bohémiennes jouent auprès d'elle, et s'enchantent des promesses du hasard. Leur refrain s'enlève avec désinvolture, avec cette grâce de Bizet toujours facile et jamais négligée, avec cette perfection de style qui, même en musique, fait les écrivains sans reproche. Carmen, à son tour, prend les cartes : toutes la menacent. Cette page est chargée de tristesse et de colère. Malgré son audace, la gitana se trouble : une vague terreur passe sur sa rêverie. Va-t-elle enfin s'amollir une fois, et pleurer au moins sur elle-même? Non : une larme brille dans ses yeux, mais n'en tombe pas. Elle reste sans remords, presque sans regrets. Plus sa main nerveuse amène des présages de mort et de sang, plus elle s'irrite et se révolte. Sa plainte devient rauque et sifflante, elle insiste avec violence; elle appuie sur les sons comme pour les écraser, et de note en note sa voix descend à des profondeurs funèbres.

Sainte-Beuve appelait Alfred de Musset un poète des choses du sang et de la vie. Bizet était un musicien de même race, et le quatrième acte de *Carmen* promettait à la musique de théâtre un maître

de génie. J'aime les œuvres dont la dernière impression reste la plus puissante, les œuvres à fin glorieuse comme une apothéose : *Robert*, *l'Africaine*, *Sapho*, *Carmen*.

Mérimée a traité le dénoûment avec plus de sobriété que Bizet, mais avec plus d'horreur et de dureté. Le José de la nouvelle emporte sa maîtresse en croupe dans un ravin perdu. Tous deux mettent pied à terre, résolus tous deux, l'un à tuer, l'autre à mourir. Une dernière fois, José adjure Carmen de revenir à lui; elle refuse. Alors, lui laissant quelques minutes de réflexion, il va prier un ermite voisin de dire la messe pour une âme qui va paraître devant Dieu. Lui-même s'agenouille en dehors de la chapelle. Puis, il revient auprès de Carmen et la poignarde. Tout s'est fait sans témoins, presque sans bruit, et Carmen en tombant n'a pas même crié.

L'effet est tout différent au théâtre. Bizet a voulu pour sa Carmen la mort au grand soleil, en pleine fête presque en plein triomphe. C'est une radieuse apparition que celle de l'insolente créature au bras de son torero. Elle est saluée par les cris de la foule, par un chœur général qui redouble encore la crudité de la fameuse fanfare. Que voulez-vous? Il fallait bien ici peindre à grands coups de brosse, obtenir une intensité, et comme une outrance de

sonorité égale à l'outrance lumineuse de pareilles journées. Chaque reprise du chœur tombe d'aplomb comme le soleil de midi; des traits suraigus de violons pétillent comme des flammes, et l'unisson final ébranlerait les murs d'un amphithéâtre.

Toute la ville entre dans le cirque : en quelques mesures singulièrement expressives et tremblantes d'inquiétude, les comp gnes de Carmen l'avertissent que José n'est pas loin. Elle-même, à travers la dentelle de son éventail, l'aperçoit et reste pour l'attendre. Ce dernier duo, ce duel, est une des plus belles pages du théâtre lyrique contemporain. Dès les premiers récits, on sent la douleur chez José, chez Carmen l'impatience. Ce n'est d'abord qu'un dialogue rapide, sec comme un premier frôlement d'épées. Mais voici que la lutte s'engage. Notons chez Bizet, dans ce début, une tendresse, une pitié que ne connaît pas Mérimée. Le premier chant de José est moins une menace qu'une suprême prière; par deux fois, l'infortuné adjure Carmen de l'aimer encore. Sa voix finit par se traîner sur des notes déchirantes, sur une phrase haletante, éperdue. Le voilà, le musicien des choses du sang et de la vie! Les maîtres sont rares aujourd'hui, à qui se sont révélées ainsi les douloureuses harmonies de la souffrance. Merveilleuse puissance du

énie! Il n'y a là qu'un homme qui pleure, et, e la poitrine de ce misérable, à genoux devant ette fille pour la prier d'amour, une plainte monte i poignante, qu'elle semble le cri de toute une umanité.

Carmen reste inflexible, et, pour la fléchir, la usique trouve toujours de nouveaux sanglots. es triolets hachés précipitent le mouvement, le ang bat plus vite aux tempes de José. Maintenant a voix tonne au-dessus de l'orchestre. Brusquement, la fanfare éclate dans l'arène : Carmen s'élance. Mais José, hors de lui, bondit avant elle sur es degrés du cirque. Exaspéré par ces cris de riomphe, par cette odeur de sang et cette musique e mort, il lève le couteau. Vous vous rappelez phrase qui naguère, sur la petite place, un jour 'été, annonçait l'entrée de la joyeuse fille. Elle reient encore, mais sinistre, mais vengeresse, hahant trois fois la furieuse imprécation de José. rois fois elle s'abat sur Carmen, impitoyable omme les rapides et claires visions des minutes uprêmes; et, quand tout est fini, quand le meurier s'est agenouillé près de la morte, c'est par la hrase implacable que semble s'exhaler cette âme ndomptée.

Voilà l'œuvre dans sa force ; s'il fallait la regarer dans sa grâce, nous ne finirions pas. Nous

trouverions dans *Carmen* de petits tableaux de genre, lumineux comme des aquarelles, précis comme des gravures : le chœur des gamins et la querelle des cigarières au premier acte ; au second, la vertigineuse chanson dansée des bohémiennes. Les entr'actes, surtout le premier, l'étincelant quintette du second acte, tous les chœurs du troisième, sont des accessoires délicieux, des pages pleines de nouveautés heureuses, de trouvailles harmoniques et instrumentales. Une orchestration pittoresque, originale sans bizarrerie et simple sans indigence, mille détails de facture musicale ou de sentiment scénique trahissent une science consommée, mais toujours modeste, sans ostentation ni pédanterie.

Malgré son dénoûment tragique, l'œuvre dans son ensemble garde bien le ton et le style de l'opéra comique; de l'opéra comique moderne, docile à l'esprit, aux procédés de la musique contemporaine, mais différant néanmoins du grand drame lyrique, comme la Micaëla de *Carmen* diffère, tout en lui ressemblant, de l'héroïne de *Robert le Diable*. Étudiez l'une et l'autre figure, écoutez Micaëla, puis Alice, le charmant duo du premier acte de *Carmen*, puis l'auguste récit du premier acte de *Robert : O mon prince ! ô mon maître !* L'une des deux messagères vous apparaîtra

comme une fille gracieuse et douce ; l'autre, comme une vierge inspirée et libératrice.

Voilà comment *Carmen* demeure pour nous un opéra comique. C'est, depuis le *Faust* et le *Roméo* de M. Gounod, le dernier chef-d'œuvre de notre école française, et d'un genre qui, nous l'espérons, ne périra pas. Les faveurs de la Providence sont, comme ses rigueurs, soudaines. Puisse-t-elle nous rendre bientôt un maître à la place de celui qu'elle nous a enlevé !

Les

Poésies de Henri Heine

Les

Poésies de Henri Heine

Les *Lieder* de Heine sont moins familiers à notre pays que le reste de son œuvre. En vain, du vivant et sous la direction de l'auteur, des écrivains distingués, tels que Gérard de Nerval, donnèrent aux lecteurs de la *Revue des Deux-Mondes* des traductions fragmentaires du *Buch der Lieder*. En vain Heine lui-même publia la plupart de ses recueils dans notre langue, qu'il appelait la langue maternelle du bon sens et de l'intelligibilité universelle. Ce qu'on a lu, ce qu'on lit surtout en France, ce sont les *Reisebilder*, c'est *Lutèce*, c'est *la France* : on connaît moins l'*Intermezzo* ou *la Mer du Nord*. Notre admiration qui

se prodigue au prosateur se marchande au poète. Singulière injustice, qu'expliqueraient peut-être ces quelques lignes trop modestement placées par Henri Heine en tête de son livre (préface de 1837) : « Je demande humblement l'indulgence du public en lui donnant le *Livre des chants*. Puisse la faiblesse de ces poésies être rachetée par mes écrits politiques, théologiques et philosophiques ! »

D'où venaient au poète cette timidité et ce dédain de sa poésie ? Pourquoi parler si bas de sa muse ? Avait-il donc oublié les transports où le jet a son premier baiser ? Qu'il la remercie plutôt, la muse allemande, car il lui doit sa première et peut-être sa meilleure gloire. Il l'a souvent délaissée, souvent méconnue, mais il n'a pu rebuter son amour. Surtout dans les mauvais jours elle lui est demeurée fidèle. Elle a consolé ses peines, suivi son exil et relevé ses défaillances. Jamais elle ne l'a trahi, même dans la pauvreté, la muse allemande, « la bonne fille » ; c'est elle qui lui a mis au front le premier rayon, et qui garde éternellement vert le laurier de son tombeau.

Heine fut poète d'abord, et son génie précoce se révéla sur la lyre d'or qu'il devait plus tard, comme l'Apollon qu'il invoque, quitter pour l'arc nerveux et les flèches mortelles. Toute l'Allemagne s'émut aux premiers accents de cette voix. Elle

sentit que le feu divin avait touché ces jeunes lèvres. Elle ne prévoyait pas que l'ironie et la haine les flétriraient si vite, et que de cette bouche harmonieuse s'échapperaient un jour les railleries et les blasphèmes.

Il faut se hâter de le dire, pour l'honneur, ou du moins pour l'excuse de sa mémoire; il faut le dire, car on l'ignore trop en France, Henri Heine, le grand rieur, a commencé par les larmes, et par des larmes si abondantes, que souvent son sourire en est resté trempé. Derrière sa raillerie la plus âpre on retrouve encore l'écho de l'ancienne souffrance, et la douleur mord le poète au cœur, comme la bête captive mordait l'enfant de Sparte, sous les plis de son manteau. Cette douleur, profondément ressentie et sincèrement exprimée, suffit à sauver au moins la jeunesse de Heine des reproches de sècheresse et d'insensibilité que mérite trop le reste de sa vie

Un de nos poètes a dit :

Malheur aux insensés qui rient!

Oui, malheur à l'insensé qui rit de la croyance et de la passion! Malheur à vous qui riez des autres et de vous-mêmes, des souvenirs du passé, des espérances ou des craintes de l'avenir! Malheur à

vous qui dans vos yeux secs n'avez jamais trouvé une larme pour la pitié, l'enthousiasme ou l'indignation ! Malheur à vous qui ne pleurez pas, car toutes les grandes âmes ont connu les pleurs, et Dieu même les a bénies : « Bienheureux ceux qui pleurent », a dit Jésus. Il a pleuré lui-même sous les oliviers de Gethsémani, et, depuis, les larmes sont saintes.

Il y a des siècles dont l'histoire n'est qu'une longue plainte, et Dante, le grand affligé, nommait amèrement notre terre : *terra lagrimosa*. La tache qui restera sur quelques hommes, même parmi les plus grands, c'est de n'avoir su que rire ; l'honneur, ou du moins l'absolution de quelques autres : « C'est d'avoir quelquefois pleuré. »

Heine, nous l'avons dit, eut ce douloureux honneur. Sa tête plia d'abord sous le souffle de tristesse qui passa sur les premières années de notre siècle, et courba tant de nobles fronts. Châteaubriand, Byron, Leopardi, Alfred de Musset, pour ne parler que des poètes ! Que de noms glorieux et mélancoliques, consacrés par le génie et par la souffrance ! Les fils de cette époque troublée furent la proie d'un vague malaise et d'une étrange détresse. Alors, comme l'a dit l'un d'eux, sur un monde en ruines s'asseyait une jeunesse soucieuse qui payait de son découragement

et de ses larmes l'insouciante folie des générations passées. Gœthe et Byron dévoilaient à l'humanité la profondeur de sa souffrance, et « rassemblaient à plaisir tous les éléments d'angoisse et de douleur répandus dans l'univers ». Ils détachaient les peuples de toute croyance, et leurs amères leçons faisaient entrer le doute et la désespérance au cœur des hommes nouveaux.

Henri Heine fut parmi les plus incrédules et les plus désolés de ces hommes.

« Chez lui, écrit Edgar Quinet, tout se convertit en un fiel de colère et de haine. Nés dans des climats différents, ses chants n'en gardent point le caractère. Il y a de ces poèmes éclos dans la pure Toscane, sous le ciel de Lucques, qui n'ont rien gardé de l'odeur des orangers ni des myrtes, et ne sentent que l'absinthe. On dirait que le poison voluptueux des Maremmes s'est insinué dans ces vers, de sorte qu'en fermant ce livre, si frivole en apparence, toute la nature semble vide, le ciel désert, et tous les fruits du grand arbre de vie ont été souillés l'un après l'autre d'un noir aiguillon : le ver les ronge. »

La critique est plus que sévère : injuste. Nous ne nions pas que dans son ensemble, dans son esprit général, l'œuvre de Heine encoure de tels reproches. Le souffle de cette bouche, devait

troubler plus d'une source pure, flétrir plus d'une noble fleur. Mais, comme il le dit lui-même quelque part, Heine est un sphinx étrange : avec les griffes d'un lion, il a le cœur d'une femme. S'il eut trop souvent des audaces impies, des hardiesses sacrilèges, quelle douceur parfois, et quelles caresses ! L'homme désabusé fut d'abord un enfant crédule dont le cœur, avant de s'éteindre, avait brûlé de flammes saintes. Il n'abandonna ses dieux que parce que ceux-ci le trahirent, et s'il a beaucoup haï, c'est qu'il avait beaucoup aimé. Ses poésies en témoignent; elles sont pleines de son amour et de sa souffrance.

Plus d'une nous a rappelé les vers douloureux de la *Nuit d'octobre*, plus d'une dénonce et maudit une femme, Loreley, la vierge perfide, assise, au soleil couchant sur un rocher qui domine le Rhin. Elle peigne sa chevelure d'or avec un peigne d'or et chante une étrange chanson. Le batelier que descend le fleuve écoute la voix enchanteresse; il oublie les écueils, et s'y brise. « Et voilà ce que Loreley a fait avec son chant. »

Nous avons rappelé Musset, parce que, de tous nos poètes, lui seul peut donner quelque idée de Henri Heine. Heine aimait une insensible; Musset une infidèle.

Tout le monde connaît l'ardente et brune Lélia,

cette « belle amazone littéraire » dont Heine lui-même a fait quelque part le portrait. La moitié de notre siècle est remplie de sa gloire ; sa liaison et sa rupture avec Musset ont soulevé de retentissantes querelles. La passion de Henri Heine fut moins bruyante. Elle fut aussi plus chaste : et, quand la jeune fille choisit un autre fiancé, le pauvre poète, en perdant l'espérance, ne put même garder la consolation du souvenir. Son amour, plus sentimental que sensuel, vivait d'une fleur séchée, d'un ruban décoloré, d'une boucle de cheveux. L'âme allemande offre des contrastes étranges. Ce peuple, parfois brutal et dur, cache au fond de son cœur une exquise poésie. Grossier et délicat, il boit dans les tavernes et chante des romances ; il aime la guerre et la rêverie sous les tilleuls.

C'est ainsi que Heine, à la crudité de sa race, unit une grâce charmante. Nul souffle n'exhale plus purs les parfums d'Allemagne ; ses *Lieder* embaument comme des violettes de Souabe.

On pourrait donner pour épigraphe au *Livre des chants* les vers qui commencent l'*Intermezzo*. « Dans ce livre j'ai mis mon tourment et ma peine. O vous qui l'ouvrez, vous ouvrez mon cœur. » Oui, c'est bien le cœur du poète que renferme ce livre mélancolique, comme le vase funèbre ren fer-

mait le cœur des anciens héros. Un sentiment intime, délicat, inspire ces chants. Pas de cris, pas d'exagération ni de violence. Le poète nous fait à voix basse sa douloureuse confidence. D'une main tremblante il découvre sa blessure, et ses plaintives chansons coulent l'une après l'autre comme des larmes ou des gouttes de sang.

Dès la première page du *Livre des chants* apparaît cette gracieuse image :

« Voici la forêt des vieilles légendes, embaumée du parfum des tilleuls. La merveilleuse clarté de la lune enchante mon cœur.

» Je marchais, et, tout en marchant, j'entendis chanter sur ma tête. C'est le rossignol ; il chante l'amour et le mal d'amour. »

Tel est bien en effet le *Buch der Lieder*. Comme la forêt des vieux contes, il est plein de senteurs et de rayons. Une voix mélodieuse n'y chante que l'amour et la peine d'amour. N'est-ce pas là d'ailleurs l'éternelle chanson, et, depuis Orphée, quel poète a cessé de répéter : Eurydice ! Eurydice !

On a dit de Henri Heine que c'était un Grec : au fond, rien n'est plus faux. Si, par la correction, par la pureté de la forme, il se rapproche des anciens, il s'en éloigne par le caractère essentiellement moderne de son inspiration. Plus qu'aucun

autre, il a la délicatesse raffinée, la sensibilité nerveuse de l'âme contemporaine. Le dernier des Grecs fut André Chénier. Ce qu'il avait *là*, c'était la dernière flamme du génie antique. Le charmant enfant de Byzance avait retrouvé la voix de Théocrite et de Méléagre dans l'écho des vagues d'Ionie. L'*Oarystis*, la *Lampe* et tant d'autres ravissantes idylles, ont la beauté un peu inquiétante des marbres de Praxitèle ou des fresques de Pompéi. Cette poésie, d'une sensualité exquise, d'une grâce voluptueuse et délicate, nous reporte aux siècles païens, aux jours éclatants où, sous le ciel de la Grèce, les déesses ouvraient leurs bras blancs aux mortels ; où sur les bancs de mousse, à l'ombre des grottes fraîches, les nymphes s'abandonnaient librement aux jeunes hommes. Ils sont passés, ces jours de faciles plaisirs. Nos passions modernes se sont spiritualisées, nos sentiments se sont compliqués. L'amour aujourd'hui s'empare de tout notre être. Il nous prend corps et âme, et Heine lui-même, dans un de ces chants, prononce la déchéance de la Vénus antique.

« Je te reconnais aussi, dit-il, Aphrodite, autrefois aux cheveux d'or, maintenant à la chevelure d'argent. Tu es encore parée de ta fameuse ceinture de séduction ; cependant ta beauté me cause une certaine terreur, et si, comme d'autres héros,

je devais posséder ton beau corps, je mourrais d'angoisse, Vénus Libitina ! »

Dans l'amour tel que nous le comprenons, tout est changé, la joie et la souffrance ; les plaisirs sont plus délicats et les douleurs plus profondes. Ce caprice éphémère, ce jeu charmant des jeunes années est devenu la passion redoutable, qui arrachait déjà ce cri à Dante : *Ecce deus fortior me !* Voici un Dieu qui me domptera !

Il a dompté, ce dieu, l'âme de Heine, cette âme de colère et de mépris, rebelle à l'émotion, inaccessible à l'enthousiasme. Ses compatriotes, ses contemporains, l'art, la religion, tout a été honni, bafoué par ce persifleur sans respect ; mais de son amour blessé il n'a pas ri. Sur les ruines de cet autel, le seul que ses mains hardies n'aient pas ébranlé, il a pleuré toute sa vie, et la secousse dut être terrible pour faire jaillir les larmes d'un aussi dur rocher.

Le coup qui frappa le poète a dans son livre un long retentissement. La préface nous avertit déjà qu'une même idée inspire tous ses chants :

« Je dois faire remarquer, dit-il, que mes œuvres poétiques, comme toutes les autres, sont le fruit d'une seule pensée, et qu'on ne peut condamner les unes sans refuser toute bienveillance aux autres. Je me permets encore un avertissement : si l'on a

.it que ma pensée avait subi dans mon âme une érieuse transformation, c'est là une opinion eronée que je regrette, que je dédaigne. Certains sprits bornés seulement ont pu prendre l'adoucisement de ma voix ou mon silence forcé pour ne abdication de moi-même. Tout au plus pourait-on m'accuser d'un peu de fatigue, mais j'ai ien le droit d'être las !... »

Heine a raison, au moins en ce qui concerne le *Buch der Lieder*. Ce livre est né tout entier de la même pensée, ou plutôt de la même douleur. Seument peu à peu cette douleur s'émousse et la oix s'adoucit. Les sanglots s'éteignent en soupirs, t le désespoir des premiers jours finit par ne plus eter qu'une ombre de tristesse et comme un reflet e mélancolie.

Les premiers chants des *Junge Leiden* (Jeunes ouffrances) sont des hallucinations fantastiques. De funèbres visions hantent l'esprit troublé du oète, la fièvre brûle son sang. Si le soir il passe ar le cimetière, il voit les morts se lever en foule t danser autour de lui jusqu'au matin ; la nuit il ntend clouer les planches de son cercueil. Ses èves sont d'effroyables cauchemars. On en peut ıger par les deux pièces qui suivent :

SONGE FATAL

« Un rêve, certes bien étrange, m'a tout ensemble charmé et rempli d'effroi. Mainte image lugubre flotte encore devant mes yeux, et fait tressaillir mon cœur.

» C'était un jardin merveilleux de beauté ; je voulais m'y promener gaiement. Tant de belles fleurs m'y regardaient, et à mon tour je les regardais avec joie.

» Il y avait des oiseaux qui gazouillaient de tendres mélodies. Un soleil rouge rayonnait sur un fond d'or et colorait la pelouse bigarée.

» Des senteurs parfumées s'élevaient des herbes. L'air était doux et caressant ; et tout éclatait, tout souriait, tout m'invitait à jouir de cette magnificence.

» Au milieu du parterre, il y avait une claire fontaine de marbre. Là je vis une belle jeune fille qui lavait un vêtement blanc.

» Des joues vermeilles, des yeux bleus, une image de blonde sainte aux cheveux bouclés ; et comme je la regardais, je trouvais qu'elle m'était étrangère, et pourtant si bien connue !

» La belle jeune fille se hâtait à l'ouvrage, en chantant un refrain très bizarre : « Coule, coule, eau

de la fontaine, lave-moi, lave-moi, ce tissu de lin ! »

» Je m'approchai d'elle, et je lui dis tout bas : « Apprends-moi donc, ô belle et douce jeune fille, pour qui est ce vêtement blanc. »

» Elle me répondit aussitôt : « Prépare-toi, je lave ton linceul de mort. » Et, comme elle achevait ces mots, toute cette image, tout autour de moi s'évanouit.

» Et je me trouvai transporté, comme par magie, au sein d'une obscure forêt. Les arbres s'élevaient jusqu'au ciel, et, tout surpris, je méditais, je méditais.

» Mais, écoutez ! Quel sourd retentissement ? C'est comme l'écho d'une hache dans le lointain ; et, courant à travers buissons et halliers, j'arrivai à une vaste clairière.

» Au milieu de la vaste clairière, il y avait un chêne énorme, et, voyez, c'était encore la jeune fille merveilleuse qui m'apparut, frappant à coups de hache le tronc du chêne.

» Et, coup sur coup, brandissant sa hache, et frappant, elle chantait un refrain bizarre : « Acier clair, acier brillant, taille-moi du bois pour des planches solides ! »

» Je m'approchai d'elle et je lui dis tout bas : « Apprends-moi donc, douce et belle jeune fille, pourquoi tu tailles ce bois de chêne. »

» Elle dit aussitôt : « Le temps presse ; c'est ton cercueil que je construis. » Et à peine elle eut parlé, que toute cette image, tout autour de moi s'évanouit.

» Et au loin et au large s'étendit une lande pâle et chenue ; je ne savais plus ce qui m'était arrivé ; je me tins là, immobile et frissonnant.

» Et, comme j'errais au hasard, j'aperçus une forme blanche ; je courus de ce côté, et voilà que je reconnus encore la belle jeune fille.

» Elle était penchée sur la pâle lande, et s'occupait à creuser la terre avec une pioche. Je m'avançai lentement pour la regarder encore ; elle était à la fois une beauté et une épouvante.

» La belle jeune fille, en se hâtant de bêcher, chantait un refrain bizarre : « Pioche, pioche, ô fer tranchant, creuse une fosse large et profonde. »

» Je m'approchai d'elle, et je lui dis tout bas : « Apprends-moi donc, ô douce et belle jeune fille, ce que signifie cette fosse. »

» Elle me répondit bien vite : « Sois tranquille, la fosse que je creuse, c'est ta tombe. » Et comme la belle jeune fille parlait ainsi, je vis s'ouvrir la fosse toute béante.

» Et comme j'y jetais le regard, un frisson de terreur me prit, et je me sentis poussé dans l'épaisse nuit du tombeau. »

Voici un autre rêve plus douloureux et plus fantastique encore :

« Qu'est-ce qui agite et fouette mon sang ? Qu'est-ce qui allume en mon cœur une ardeur furieuse ? Mon sang bouillonne, écume et fermente, une ardeur furieuse consume mon cœur.

» J'ai f it un horrible rêve : le sinistre fils de la nuit est venu, et il m'a transporté haletant dans une belle maison toute retentissante de bruits de violons et de trompettes, toute resplendissante de feux de torches et de bougies. J'entrai au salon.

» Il y avait un somptueux repas de noces; les convives étaient joyeusement assis autour de la table. Et lorsque je regardai la fiancée, ô malheur ! c'était ma bien-aimée !

» C'était bien elle avec sa couronne nuptiale; l'époux était un étranger. Je me plaçai derrière le siège d'honneur de la mariée et je me tenais tout tranquille.

» Des fanfares retentirent. Je me tenais tout tranquille. Ce bruit de joie m'attristait et m'accablait. La mariée avait le bonheur dans les yeux, le fiancé lui serrait la main.

» Le fiancé remplit son verre, y trempa ses lèvres, et le passa galamment à la mariée; elle le remercia d'un sourire, et but. O malheur ! c'était mon sang qu'elle buvait !

» La mariée prit une jolie petite pomme, et la tendit au fiancé. Il prit son couteau, l'y enfonça. O malheur! c'était mon cœur que le couteau perçait!

» Ils se regardaient avec des yeux doux et langoureux. Le fiancé enlaça hardiment la fiancée et baisa sa joue vermeille. O malheur! la froide mort me donna un baiser!

» Ma langue s'alourdit, elle était comme un morceau de plomb dans ma bouche, et je ne pouvais proférer un mot. Violons et trompettes éclatèrent de nouveau, la danse commença, le brillant couple s'élança parmi les valseurs.

» Et, tandis que j'étais là, immobile et muet, les danseurs tourbillonnaient autour de moi; le fiancé murmura un mot à l'oreille de la mariée; elle ne se fâcha pas.

» Ils se séparèrent furtivement de la foule et gagnèrent la sortie de la salle; je voulus les suivre, mais mes pieds étaient de marbre. La douleur me pétrifiait.

» La douleur me pétrifiait. Je me traînai pourtant jusqu'à la chambre nuptiale; deux vieilles femmes y étaient accroupies devant la porte.

» L'une était la Mort, l'autre la Folie. Elles posaient sur leur bouche sans lèvres un doigt décharné. Je râlais, je suffoquais; à la fin j'éclatai de rire, et ce rire m'éveilla. »

Henri Heine a pourtant échappé à la folie et à la mort. Peu à peu les fantômes de ses nuits disparaissent ; lui-même se calme et se recueille, et nous suivons dans ses vers l'apaisement progressif, la lente dégradation de sa douleur.

« D'abord, dit-il, je fus presque désespéré, et je crus ne pouvoir jamais supporter ma peine. Je l'ai supportée cependant, mais ne me demandez pas comment. »

Demandons-le lui, au contraire, et, s'il n'est point ingrat, il nous dira que ses chants ont emporté son mal, qu'il a été, comme Alfred de Musset, secouru par sa muse fidèle. A l'heure de l'épreuve et des larmes, il a appelé à son secours la divine consolatrice. Comme le héros éperdu de George Sand, il a crié : *Consuelo ! Consuelo de mi alma !* et la douce vierge est venue le fortifier et lui dire :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots !

Tels sont certains chants de Heine. Il s'est plaint à la nature entière. Aux arbres de la forêt, aux haleines de la brise, surtout aux fleurs, il a demandé un peu de tendresse et de compassion. Il a pleuré dans la corolle des lis et versé son âme dans le calice des roses. Au clair de lune, il les voit, les

fleurs, ses chères petites amies, qui clignotent du regard avec les étoiles, il les entend rire et jaser entre elles et se conter à l'oreille des propos parfumés. Les petits oiseaux également savent le secret de son cœur, et il les supplie de ne pas le redire :

« Je marchais sous les arbres, seul avec mon chagrin. Tout à coup, le rêve d'autrefois vint se glisser dans mon cœur.

Qui vous a appris cette parole, oiseaux qui là-haut chantez gaiement ? Taisez-vous, quand mon cœur l'entend, sa souffrance est encore trop cruelle.

Il est venu une petite jeune fille qui chantait toujours ainsi, et nous, les petits oiseaux, nous avons retenu la douce parole, la parole d'or.

Ah ! ne me la redites plus, malins petits oiseaux ! Vous voulez me dérober ma peine, mais à personne je ne la confie ! »

Avec une délicatesse exquise, avec la précision d'une analyse raffinée, Heine saisit les impressions les plus légères, les moindres frissons de l'âme. Soupirs étouffés, larmes suspendues, éclairs de joie ou nuages de tristesse, il a su fixer tout cela. Il semble qu'il ait réalisé le prodige rêvé jadis par l'alchimie et qu'il sache enfermer au sein du cristal un rayon de soleil. Toute traduction risque de

flétrir une telle poésie, fragile comme ces roses qui tombent sous la première caresse. « Mes poésies traduites, disait Henri Heine, c'est du clair de lune empaillé. » Et pourtant il les a fait traduire, il les a presque traduites lui-même, sans que leur fleur se soit fanée. Le rythme, l'harmonie, sans doute, ont disparu, mais la pensée sourit encore avec sa grâce et son originalité.

Dans l'*Intermezzo*, dans *le Retour*, nous ne trouvons plus les images funèbres et parfois un peu violentes des premiers *lieder*. La plainte du poète est plus douce. « J'ai pardonné », dit-il dans un chant admirable, que l'inspiration de Schumann a fait plus admirable encore. Et avec quelle grandeur il pardonne ! Quel oubli miséricordieux de sa propre misère ! Pour l'insouciante enfant qui lui brisa le cœur, il a moins de colère que de pitié. Elle souffre aussi, sans doute, et lui qui souffre par elle, il la plaint désormais sans la maudire.

« Oui, tu es malheureuse, s'écrie-t-il, et je ne t'en veux pas, ma chère bien-aimée ; nous devons être malheureux tous deux jusqu'à ce que la mort brise notre cœur ; ma chère bien-aimée, nous devons être malheureux.

» Je vois bien la moquerie qui voltige autour de tes lèvres ; je vois l'éclat insolent de tes yeux,

je vois l'orgueil insolent de ton sein, et pourtant je dis : Tu es aussi misérable que moi-même.

» Une invisible souffrance fait palpiter tes lèvres, une larme cachée ternit l'éclat de tes yeux, une plaie secrète ronge ton sein orgueilleux; ma chère bien-aimée, nous devons être misérables tous deux ! »

Mais, un instant relevée par cet héroïque et magnanime effort, l'âme du pauvre poète retombe plus lasse et plus meurtrie :

« Si les fleurs, les bonnes petites, savaient combien mon cœur est profondément blessé, elles verseraient dans ma plaie le baume de leurs parfums.

» Si les rossignols savaient combien je suis triste et malade, ils feraient entendre des chants joyeux pour me distraire de mes souffrances.

» Et si là-haut les étoiles d'or savaient ma douleur, elles quitteraient le firmament et viendraient m'apporter des consolations étincelantes.

» Aucun d'entre tous, personne ne peut savoir ma peine; elle seule la connaît, elle qui m'a brisé le cœur ! »

Qui donc exhala jamais une plainte aussi déchirante, mais aussi résignée? Comme on sent dans cette poésie la détresse et l'angoisse ! quel immense besoin de consolation et de secours !

« Pourquoi les roses sont-elles si pâles, dis-moi, ma bien-aimée, pourquoi ?

» Pourquoi dans le gazon les violettes sont-elles si flétries et si ennuyées ?

» Pourquoi l'alouette chante-t-elle d'une voix si mélancolique dans l'air ? Pourquoi s'exhale-t-il des bosquets de jasmin une odeur funéraire ?

» Pourquoi le soleil éclaire-t-il les prairies d'une lueur si chagrine et si froide ? Pourquoi toute la terre est-elle grise et morne comme une tombe ?

» Pourquoi suis-je moi-même si malade et si triste, ma chère bien-aimée, dis-le-moi, chère bien-aimée de mon cœur, pourquoi m'as-tu abandonné ? »

« Pourquoi ?... » Henri Heine n'a pas adressé seulement à sa bien-aimée cette éternelle et désespérante question.

« Au bord de la mer, au bord de la mer déserte et nocturne, se tient un jeune homme, la poitrine pleine de doute, et d'un air morne il dit aux flots :

» Oh ! expliquez-moi l'énigme de la vie, la douloureuse et vieille énigme qui a tourmenté tant de têtes : têtes coiffées de mitres hiéroglyphiques, têtes en turbans et en bonnets carrés, têtes à perruques, et mille autres pauvres et bouillantes têtes humaines. Dites-moi ce que signifie l'homme,

d'où il vient, où il va, qui habite là-haut au-dessus des étoiles dorées?

» Les flots murmurent leur éternel murmure, le vent souffle, les nuages fuient, les étoiles scintillent froides et indifférentes, et un fou attend une réponse. »

Au début du recueil intitulé : *la Mer du Nord*, auquel nous empruntons cette pièce, l'inspiration de Heine prend un essor inattendu. Il était temps, car, malgré tout leur charme, les petites pièces de l'*Intermezzo* ou du *Retour*, si brèves et si nombreuses, ne se suivent pas sans quelque monotonie, et notre oreille se lasserait à la fin de cette plainte harmonieuse. Heine se consumait lentement dans la contemplation de sa douleur; il buvait ses larmes. Son inspiration menaçait de s'efféminer et de s'amollir, et l'on pouvait craindre que, sur sa lyre, il ne vînt plus à passer, comme sur les harpes éoliennes, que de légers murmures et de vagues soupirs.

Mais soudain cette voix qui s'éteignait a retenti comme le tonnerre. C'est encore l'amour qu'elle chante, l'amour et la peine d'amour, mais avec une fière assurance, avec un accent victorieux. La passion n'est pas morte; le poète l'a gardée au cœur, mais comme les chênes de Jocelyn qui retiennent la hache dans leur blessure Le secret

douloureux que naguère Heine osait à peine avouer aux fleurs, il le livre maintenant à la nature entière. Il a aimé, il aime encore, et pour toujours, mais la paix s'est faite dans son âme, et sans que sa lèvre tremble désormais, sans que son cœur défaille, il entonne à pleine voix cet hymne triomphal :

« Le soir commençait à se faire sombre, le flot grondait avec rage, et j'étais assis sur la grève, regardant la danse des vagues blanches.

» Et mon cœur se gonflait comme la mer, et j'étais saisi d'un ardent et douloureux désir de te revoir, ô douce image, qui partout m'appelle, partout, partout, dans le souffle du vent, dans le bruit de la mer et dans les soupirs de mon sein.

» Avec un roseau léger, j'écrivis sur le sable : Agnès, je t'aime ! Mais la vague méchante se répandit sur cet aveu si doux et l'effaça.

» Fragile roseau, sable mobile, flots destructeurs, je ne me confierai plus à vous. Le ciel devient plus sombre et mon cœur plus farouche. D'une main puissante, aux forêts de la Norwège j'arracherai leur plus haut sapin ; je le plongerai dans le gouffre embrasé de l'Etna, et, avec le feu de cette plume gigantesque, j'écrirai sur la sombre voûte des cieux : Agnès, je t'aime !

»Toutes les nuits alors flamboiera là-haut l'immortelle inscription de flammes, et toutes les races à venir liront avec transport ces mots célestes : Agnès, je t'aime ! »

Quels sont donc ces accents que nous ne connaissions pas encore? D'où vient cet éclat lyrique et ce prodigieux élan ? C'est qu'un air salubre a rafraîchi le front et séché les larmes du poète. Il a respiré l'âpre et fortifiante haleine des mers du Nord, mêlée aux arômes des sapins. Heine aima passionnément la mer : il allait souvent, l'été, chercher un peu de calme et d'oubli au sein d'une de ses îles chéries, Norderney ou Heligoland ; et, chaque année, dit-il, il saluait la mer, son éternelle amie, du même cri joyeux dont la saluèrent les dix mille héros grecs : *Thalatta! thalatta !*

Dans *la Mer du Nord* seulement, Henri Heine a parlé de l'antiquité, et ce nouveau sujet fait le principal intérêt du recueil. Comme nous le disions plus haut, ce n'était pas un Grec, ce rêveur enfant des races du Nord. Il n'aima de la Grèce ni le ciel ni les dieux. Aux plages dorées de l'Attique ou de la Sicile, à leurs vagues mélodieuses, il préférait les grèves pâles. Il aimait moins la sérénité de l'azur que la mélancolie des brumes. Pourtant ses étranges rêveries lui montrèrent un soir à travers le brouillard les fantômes gigantesques des

dieux antiques, et son cœur ne put se défendre d'une religieuse compassion :

« Je ne vous ai jamais aimées, s'écrie-t-il, vieilles divinités classiques. Pourtant une sainte pitié s'empare de mon cœur lorsque je vous vois là-haut, ombres mortes et errantes, images nébuleuses que le vent disperse effrayées... Il est vrai qu'autrefois, vieux dieux, vous avez toujours, dans les batailles des hommes, pris le parti des vainqueurs; mais l'homme a l'âme plus généreuse que vous, et, dans les combats des dieux, moi je prends le parti des dieux vaincus. »

L'idée est très heureuse, mais toute moderne; cette pitié attendrie de l'homme pour les dieux est un sentiment que l'antiquité ne pouvait connaître. Heine l'a très poétiquement exprimée encore dans une pièce charmante intitulée *Coucher de soleil*, où l'originalité de son imagination rajeunit un sujet dont tout autre eût redouté la banalité.

« Ardent et rouge, le soleil descend dans la mer qui frissonne au loin, luisante comme l'argent; les vapeurs aériennes, teintées de rose, flottent autour de lui; et, en face, du voile de nuages qu'assombrit l'automne, se dégage, triste et mortellement pâle, le visage de la lune. Derrière elle, comme des étincelles, les étoiles commencent à poindre dans la brume.

» Jadis au ciel brillaient, unis par l'hymen, la Lune déesse et le Soleil dieu ; et près d'eux fourmillaient les étoiles, leurs filles ingénues.

» Mais de mauvaises langues soufflèrent entre eux la discorde, et il se sépara, plein de haine, le couple auguste et resplendissant.

» Tout le jour maintenant, dans sa magnificence solitaire, le Soleil dieu chemine là-haut. Sa splendeur lui vaut l'adoration et les hymnes pompeux des hommes superbes, endurcis par la prospérité. Mais, pendant la nuit, la Lune traverse le ciel, la Lune, pauvre mère, avec les étoiles, ses filles orphelines. Elle luit, silencieuse et mélancolique, et les amoureuses jeunes filles et les poètes pieux lui consacrent leurs pleurs et leurs chants.

» Pauvre et douce Phœbé ! Son cœur féminin chérit encore son bel époux. Quand vient le soir, tremblante et pâle, elle se dérobe à ses nuages légers, et, jetant un regard douloureux sur l'infidèle, elle semble lui crier avec angoisse : Viens ! viens ! les petites te demandent. Mais le dieu superbe, à la vue de sa compagne, rougit à la fois de courroux et de douleur ; inexorable, il fuit et se hâte de descendre en son lit solitaire et froid comme les flots.

» Des langues méchantes et venimeuses ont donc mis la douleur et l'angoisse au cœur même des

dieux immortels. Et les pauvres dieux, là-haut, dans le ciel, sans que rien console leur misère, suivent leur route infinie. Ils ne peuvent mourir et ils traînent avec eux leur éclatante infortune.

» Moi donc, qui ne suis qu'un homme, créature infime, et qui certainement mourrai je ne veux plus me plaindre. »

Un ancien ne pouvait comprendre ainsi ni la splendeur du jour ni le charme de la nuit. Qu'auraient-ils fait alors de la compassion des mortels, *mortalibus ægris*, ces dieux superbes dont les trônes d'or couronnaient les sommets inaccessibles de l'Olympe ! Mais aujourd'hui les trônes sont tombés ; les dieux eux-mêmes, dit Heine, ne règnent pas éternellement, leur rire inextinguible s'est éteint, et les immortels sont morts.

Ici encore le souvenir d'Alfred de Musset nous revient. Lui aussi, il s'est ému du crépuscule des dieux, *Götterdämmerung*. Il s'est troublé en voyant le ciel dépeuplé et les croyances mortes. Il a pleuré la ruine des illusions antiques et l'ébranlement de la nouvelle foi. Les premières pages de *Rolla* sont un éloquent hommage aux siècles évanouis, une sublime oraison funèbre du passé de l'humanité.

Malheureusement Henri Heine ne s'est pas longtemps attendri sur ce passé. Plus sceptique que

Musset, moins respectueux que lui des choses divines, il s'est repenti d'une émotion passagère, il a eu presque honte de ses larmes. Un autre *Coucher de soleil* contraste étrangement avec le premier. L'opposition des deux pièces fera nettement ressortir la dualité singulière qui caractérise la nature allemande et s'accuse peu à peu dans l'œuvre d'Henri Heine.

Autant tout à l'heure il était respectueux et tendre, autant le voilà tout à coup impertinent et railleur.

« Le beau soleil est doucement descendu dans la mer ; les flots ondoyants sont assombris déjà par la nuit, mais la rougeur du soir les parsème encore de lueurs d'or. L'élan retentissant du flot jette contre la grève les vagues blanches. Elles bondissent, joyeuses et pressées, comme les troupeaux de moutons laineux que le jeune pâtre en chantant ramène le soir.

» Que le soleil est beau ! me dit après un long silence l'ami qui marchait avec moi sur le sable ; à demi railleur, à demi mélancolique, il m'assura que le soleil était une jolie femme [1], mariée par convenance au vieux dieu de la mer. Tout le jour

1. Le mot soleil, *Sonne*, est féminin en allemand, ce qui explique la comparaison.

le soleil marche joyeux au haut du ciel, vêtu de pourpre, étincelant de diamants, aimé, admiré par toutes les créatures que réjouit son regard lumineux et chaud. Mais le soir, triste contrainte, il faut retourner dans le palais humide, dans les bras du vieil époux.

» Crois-moi, poursuivait mon ami (et il riait, soupirait, puis riait encore) ; crois-moi, ils font là-dessous le plus tendre ménage. Soit qu'ils dorment, soit qu'ils se querellent, la mer se gonfle et mugit, et le nautonnier, dans le fracas des vagues, entend le vieillard gourmander sa femme : « Grosse prostituée ! rayonnante courtisane [1] ! Tout le jour tu resplendis pour d'autres, et la nuit, pour moi, tu es toujours froide et fatiguée ! » Après de telles disputes d'alcôve, on comprend que le fier soleil fonde en larmes et pleure son infortune. Sa plainte est si longue, que, tout à coup, désespéré, le dieu des mers saute hors de son lit et monte bien vite en nageant à la surface des eaux pour prendre un peu l'air et se remettre.

» C'est ainsi que je l'ai vu la nuit dernière, hors de l'eau jusqu'à la ceinture. Il avait un gilet de flanelle jaune, un bonnet de nuit de la blancheur des lis, et un visage flétri. »

Ici, pour la première fois, le rire apparaît dans

1. Nous avons dû adoucir les termes allemands.

la poésie de Heine. Brusquement il éclate insolent, presque sacrilège, sur ce visage encore humide de pleurs. Cet éclat soudain nous surprend et nous scandalise. On peut justement s'étonner, s'affliger même qu'un poète ait ainsi parlé, qu'il ait grossièrement travesti les fables merveilleuses qui charmèrent l'enfance de l'humanité. Ces dieux qu'un instant il a plaints, il les méprise maintenant. Il ne les évoque que pour en rire, il insulte à la beauté qui courbait les Grecs aux pieds de leurs statues ! Il se moque d'Amphitrite, qu'il appelle la grosse femme-poisson ; et les filles de Nérée, les belles et compatissantes Océanides qui jadis avaient pourtant consolé sa peine, il les traite de sottes. Hélas ! il les a fait fuir pour jamais ! elles ne sortiront plus de leurs grottes de corail, elles n'élèveront plus sur les flots bleus leurs épaules ruisselantes. Tous les mythes radieux de la religion antique que Chénier avait respectés et chéris, Heine les a parodiés. Il a profané les saintes reliques du passé et brutalement détruit les mensonges divins dont s'est désabusée notre raison, mais dont notre imagination ne sera jamais désenchantée.

Si, du moins, détaché des illusions passagères, il eût cru aux éternelles vérités, on pardonnerait la raillerie des superstitions anciennes à la fière

assurance des dogmes nouveaux. Mais Heine avait l'âme essentiellement impie. Il n'eut la dévotion d'aucun culte, la ferveur d'aucune foi. Il comprit la poésie du christianisme, sans en reconnaître la vérité ; il aima presque Jésus, mais il ne crut pas en lui. Pourtant il eut dans sa jeunesse un mouvement de tendresse et de pitié pour ce pauvre enfant affligé, sous les traits duquel l'amour parut autrefois sur la terre.

« Il fut obligé de s'enfuir, dit-il, comme un chevreuil timide, poursuivi par les sots et les docteurs. L'amour fut trahi, vendu pour de l'argent ; il fut outragé, flagellé, crucifié. Mais les sept soupirs que l'amour poussa en mourant, brisèrent les sept châteaux d'airain que Satan s'était construits devant les portes du ciel ; et, quand s'ouvrirent béantes les sept plaies de l'amour, les sept cieux se rouvrirent aussitôt, accueillant pécheurs et fidèles. C'est l'amour, ô mon bien-aimé, que tu as vu comme un cadavre sur le sein maternel de la femme désolée. Oh ! crois-moi, à ce cadavre glacé peut se réchauffer encore une humanité tout entière ; de ce sang naissent de plus belles fleurs que n'en produisent les orgueilleux jardins d'Al-Raschid, et, des yeux de cette femme désolée, coule une huile plus douce que n'en fourniront jamais toutes les roses de Chiraz. »

Ce n'est pas le cœur d'Henri Heine qui parle ainsi, c'est son imagination; ce n'est pas le croyant, c'est le poète. C'est le poète seulement qu'émeut le douloureux sacrifice du Golgotha, c'est le poète qui pleure avec Marie... comme il avait pleuré naguère avec Phœbé.

On sait que pendant plusieurs années Heine fut, avant de mourir, la proie des plus cruelles tortures. Une paralysie implacable avait gagné peu à peu tous ses membres; ses yeux ne pouvaient même plus s'ouvrir sans le secours d'une main amie. Il se mourait lentement, en pays étranger, presque dans la pauvreté, presque dans l'isolement, soigné par une femme dont il avait fini par légitimer l'amour, visité par quelques rares amis, assez originaux, disait-il amèrement, pour lui demeurer fidèles.

Sur le seuil redoutable où le retinrent de si longues souffrances, à l'entrée d'un monde inconnu, Heine ne trembla pas, il faut le reconnaître. Mais son courage fut moins la résignation d'un martyr que le mépris d'un sceptique. Il mourut sans peur, mais non sans âpreté ni révolte. Sa dernière heure, cette heure qui devrait être toujours une heure de miséricorde et de pitié suprême fut pleine de rancune et de colère: avant de quitter la vie il ne put lui pardonner.

Le *Livre de Lazare*, ce livre dont le nom seul exhale une odeur de sépulcre, et que le poète composa sur son lit de mort; ce livre qui fut son dernier chant, ou son dernier sanglot, s'ouvre par une imprécation :

« Les amis que j'ai embrassés, que j'ai aimés, m'ont fait subir les plus indignes traitements. Mon cœur se brise ; là-haut cependant le soleil salue en ri nt le mois de la volupté.

» Le printemps est en fleurs. Dans la verte forêt résonne le chant joyeux des oiseaux; les fleurs et les jeunes filles sourient d'un sourire virginal ; ô monde charmant, tu es hideux !

» Je serais vraiment tenté de louer l'enfer. Là, jamais de contraste impertinent qui nous mortifie. Pour les cœurs souffrants, la place est bien meilleure là-bas, au bord des eaux nocturnes du Styx.

» Son bruissement mélancolique, le cri rauque et désolé des stymphalides, le chant des furies, si aigu et si strident, et au milieu de tout cela les aboiements de Cerbère.

» Tout cela forme une lugubre harmonie avec le malheur et la tristesse. Dans la sombre vallée de l'empire des ombres, dans les domaines maudits de Proserpine, tout est d'accord avec nos larmes.

» Mais ici, en haut, que le soleil et les roses me torturent cruellement ! le ciel se raille de moi, le bleu ciel, le ciel de mai... ô monde charmant, tu es hideux. »

Qu'est devenue la patience, la clémence du *Livre des Chants?* Le poète portait alors plus vaillamment le poids des *Junge Leiden*, des jeunes douleurs. Si dure que lui fût la vie, il avait pour elle des trésors d'indulgence, et c'est à peine si le ciel lui paraissait moins bleu quand il le voyait à travers ses pleurs.

Tout autres sont les accents du *Livre de Lazare*, écrit sur le ton d'une ironie haineuse. Lisez la pièce intitulée *Au ciel* ; vous y trouverez des plaisanteries indignes même d'un incrédule, mais surtout d'un mourant.

Lisez cette autre poésie : *le Corps et l'Ame*, une des plus belles du recueil. Elle est d'une tristesse navrante. Pourquoi faut-il qu'elle s'achève par un vulgaire jeu de mots, par un calembour misérable?

« La pauvre âme dit au corps : « Je ne te quitte pas, je reste avec toi, avec toi je veux m'abîmer dans la nuit et dans la mort, avec toi boire le néant. Tu as toujours été mon second moi, tu m'enveloppais amoureusement comme un vêtement de satin doucement doublé d'hermine. Hélas ! il faut maintenan

que toute nue, toute dépouillée de mon cher corps, un être purement abstrait, je m'en aille errer là-haut, comme un rien bienheureux, dans les royaumes de la lumière, dans ces froids espaces du ciel, où les éternités silencieuses me regardent en bâillant. Elles se traînent là, pleines d'ennui, et font un claquement insipide avec leurs pantoufles de plomb. Oh! cela est effroyable. Oh! reste, reste avec moi, mon corps bien-aimé! »

» Le corps dit à la pauvre âme : « Oh! console-toi, ne t'afflige pas ainsi. Nous devons supporter en paix le sort que nous fait le destin. J'étais la mèche de la lampe, il faut bien que je me consume; toi, l'esprit, tu seras choisi là-haut pour briller, jolie petite étoile, de la clarté la plus pure. Je ne suis qu'une guenille moi; je ne suis que matière, vaine usée, il faut que je m'évanouisse et que je redevienne ce que j'ai été, un peu de cendre. Adieu donc, et console-toi. Peut-être d'ailleurs s'amuse-t-on dans le ciel beaucoup plus que tu ne penses. Si tu rencontres le grand Beer dans la voûte des astres, salue-le mille fois de ma part [1]. »

Pourquoi finir par cette plaisanterie équivoque?

1. Il y a ici un calembour intraduisible en français. Heine joue sur le mot *Bär*, qui, en allemand, signifie ours (et Grande Ourse), et qui termine le nom de Meyerbeer.

Pourquoi rompre par un éclat de rire une plainte poignante? Devant ces brusques oppositions, notre pitié s'effarouche et notre émotion reste interdite. Jamais autrefois Heine n'eût ainsi parlé. Il comprenait plus noblement alors l'austère grandeur de la souffrance et le privilège des pleurs. Mais aujourd'hui la jeunesse s'est éloignée, emportant avec elle cette ardeur généreuse et cette bravoure qui font qu'à vingt ans la douleur a ses voluptés et les larmes ont leur ivresse. L'épreuve terrible des dernières années de Heine le trouva désarmé; pour en sortir vainqueur, il n'avait le secours d'aucune foi, la consolation d'aucune espérance. L'imprudent avait brisé lui-même tous les ressorts de son âme; il s'était blessé de ses propres armes. Ne l'oublions pas, le Heine du *Livre des Chants*, jeune, enthousiaste, devint bien vite le Heine des *Reisebilder*, des pamphlets et des satires. Dans le *Livre de Lazare*, nous sentons cette pointe de sarcasme qui déjà nous blessait dans certaines pièces de la *Mer du Nord*, et que nous retrouvons ici plus aiguë. C'est que Heine depuis vingt ans l'a affinée sans relâche; depuis vingt ans, il a distillé tant de subtils poisons, qu'une goutte mortelle s'est infiltrée dans ses veines. Il a si longtemps et si cruellement raillé, qu'il a fini par se faire à son image un Dieu railleur et cruel.

« Hélas ! écrivait-il moins de deux ans avant de mourir, hélas ! la moquerie de Dieu pèse sur moi. Le grand auteur de l'univers, l'Aristophane du ciel, a voulu faire sentir vivement au petit auteur terrestre, au soi-disant Aristophane allemand, à quel point ses sarcasmes les plus spirituels n'ont été au fond que de pitoyables piqûres d'épingles, en comparaison des coups de foudre que son « humour » divin sait lancer sur les chétifs mortels.

» Oui, l'amer flot de raillerie que le grand maître déverse sur moi est terrible, et ses épigrammes sont cruelles à faire frémir. Je reconnais humblement sa supériorité, et je me prosterne devant lui dans la poussière. Cependant, quelque faible que soit ma verve créatrice, comparée à celle du grand créateur, la raison éternelle n'en brille pas moins dans ma tête, et j'ai le droit de citer devant son tribunal et de soumettre à sa critique respectueuse la plaisanterie de Dieu, mon seigneur et maître. C'est ainsi que tout humblement j'ose faire observer d'abord que la plaisanterie atroce qu'il m'inflige me semble se prolonger un peu trop ; voilà plus de six ans qu'elle dure, ce qui finit par devenir maussade. Puis je voudrais aussi faire remarquer, en toute humilité, que cette plaisanterie n'est pas neuve, que le grand Aristophane s'en est déjà servi en mainte autre occasion, et

qu'il a commis ainsi un plagiat sur lui-même. »

Tristes et mesquines railleries! La mort, surtout si longtemps attendue, si cruellement annoncée, devrait être austère et recueillie. Soyons doux envers elle, mais respectueux aussi, et, si nous savons lui sourire, que ce soit d'un sourire serein, sans amertume et sans mépris.

En lisant les derniers vers de Henri Heine, en écoutant cette plainte si âpre, nous nous souvenions d'un mot de George Sand : « Il y a tant de différence, dit-elle, entre la trace des malheurs non mérités et celle des passions iritées ou inassouvies! » Entre le *Livre des Chants* et celui de *Lazare* toute la différence est là. La douleur de Heine, si résignée naguère, s'est révoltée; ses pleurs, qui jadis coulaient purs comme le cristal, un fiel amer les a corrompus.

En 1823 déjà, un ami de Heine, le baron de la Motte-Fouqué, s'affligeait moins de ses larmes qu'il ne s'inquiétait de son sourire.

« Ne joue pas avec les serpents, lui disait-il, leur enlacement est si fort !

» Celui qui jusqu'à la tombe joue avec les serpents, jusque dans la tombe les serpents rampent après lui, et quand son cœur veut monter vers le ciel, alors ils l'enserrent de leurs anneaux et le retiennent dans la poudre. » Cette voix prophétique

ne fut pas entendue. Jusqu'au tombeau Heine a joué avec les serpents : ils ont fini par l'étouffer.

Cependant, au moment de mourir, il s'est encore souvenu de son premier amour. Il a revu non sans attendrissement le chaste et léger fantôme des jeunes années.

« Ce sont surtout, dit-il, les larmes de la petite Juliette qui me reviennent en mémoire. Ce doux regret devient un désir fougueux, et jour et nuit je l'appelle...

» Tu étais une blonde jeune fille, si gracieuse, si gentille et si froide...

» Aux bords du Rhin, près des coteaux couverts de vignes, nous allions jadis pendant les jours d'été ; le soleil riait, du calice amoureux des fleurs s'exhalaient des parfums embaumés.

. . . . . .

» Mais, toi, tu marchais tranquille auprès de moi, dans ta blanche robe de satin, chaste et digne comme ces images de jeunes filles que dessine le pinceau de Netscher. Ton cœur dans ton corsage était comme un petit glacier.

. . . . . .

» Devant les assises de la raison, tu as été complétement absoute. L'arrêt porte ces mots : La petite,

ni par paroles, ni par actions n'a violé une promesse..... Et cependant mon cœur est obligé de te condamner. »

C'est la dernière larme de Heine, c'est son dernier retour sur un poétique et triste passé. Juliette! Agnès! innocentes et douloureuses amours qui l'aviez fait poète; vous pouviez le faire héros et martyr, s'il eût laissé s'élargir sa « sainte blessure », s'il eût pieusement conservé dans son cœur le chaste trésor de votre souvenir. Juliette! Agnès! noms gracieux et changeants de la petite jeune fille, on sait quel autre nom vous avait remplacés! Mais ce nom indigne, jamais la muse de Heine ne voulut le prononcer ; elle lui refusa toujours l'hommage de ses chants. Pauvre muse! si dans une de ses veilles douloureuses le poète mourant la vit s'asseoir, encore fidèle, à son chevet, il dut rougir et détourner les yeux. A lui aussi elle eût pu dire, la sévère déesse :

Qu'as-tu fait, mon amant, des jours de ta jeunesse?. .
Qu'as-tu fait de ta vie et de ta liberté?

Sa vie, hélas ! il l'avait vouée à la raillerie, à la haine, au rire éternel qui sèche et durcit le cœur. Sa liberté, il l'avait enchaînée de bonne heure, et,

s'il la ressaisissait parfois, c'était pour l'asservir encore à de plus basses amours. Je ne sais rien d'aussi pénible à lire que les études biographiques sur Henri Heine[1]. Elles nous le montrent, l'ardent et généreux poète d'autrefois, abaissé peu à peu par une liaison vulgaire, au rang des bohèmes et des libertins. Il n'eut même pas, dans ses désordres, l'extravagance romantique de lord Byron; son inconduite garda toujours quelque chose de médiocre et de bourgeois. Son ménage équivoque était souvent troublé par d'avilissantes querelles, et plus d'un de ses amis refusa constamment de s'asseoir à son méprisable foyer.

En fermant le dernier recueil de ces poésies, on jette en arrière un regard douloureux. Celui que nous aimions naguère a trahi les généreuses promesses de ses jeunes années : il a un peu démérité de notre estime et de notre pitié. Sur ce lit de mort où le cloue un mal cruel, il souffre plus qu'il n'a jamais souffert, et pourtant nous sentons pour lui moins de compassion qu'autrefois.

« Les roses du jardin étaient belles et il y avait dans leur parfum des séductions charmantes, mais elles se flétrirent vite et elles moururent, rongées par un poison étrange. Depuis lors, une maladie

1. Lire notamment *Souvenirs intimes d'Henri Heine*, par M. Alexandre Weill.

mortelle a frappé aussi le rossignol, le noble chanteur de la nuit, qui faisait la cour à ces roses ; je crois qu'il a pris du même poison. »

Le doute rieur, le doute impie, voilà l'amère liqueur dont Heine s'est abreuvé ; voilà le poison qui a tué la poésie et le poète, les roses et le rossignol !

Robert Schumann

Robert Schumann

I

Mon âme est sombre ! Hâte-toi d'accorder la harpe que je peux encore entendre ! Que sous tes doigts charmants s'exhalent des soupirs qui touchent mes oreilles ! Si dans mon cœur il reste une espérance, tes concerts l'enchanteront encore. Si dans mes yeux une larme se cache, elle coulera et ne brûlera plus mon cerveau.

» Mais que ton chant soit sauvage et profond ! que tes accents ne soient pas joyeux! Je te le dis!

ménestrel, il faut que je pleure, ou ce cœur gonflé se brisera. Il a été abreuvé de chagrin, il a souffert longtemps dans l'insomnie et le silence ; et maintenant il faut qu'il éclate s'il ne cède à l'harmonie.»

De cette *mélodie hébraïque* de lord Byron, Schumann a fait un de ses *lieder* les plus beaux, mais les moins connus. Il a mis dans ces strophes un accent déchirant ; il a exalté jusqu'au paroxysme cette plainte désolée. Le musicien est tout entier dans cette brève mélodie, où l'on peut tout admirer : l'intelligence du texte, la hauteur de l'inspiration et la sombre énergie de ces sauvages concerts. Qui donc chante ainsi ? Ce n'est pas, comme le titre pourrait le faire croire, David devant Saül, mais Schumann lui-même ; c'est lui qui chante et qui pleure ; lui qui

Presse en criant sa harpe sur son cœur !

Est-ce un souvenir douloureux, est-ce le tourment du génie et l'étreinte du Dieu qui lui arrachent de tels sanglots ? Non, c'est une plus effrayante vision. Déjà, le maître avait senti sur son front de trop brûlantes haleines. Plus d'une fois il n'avait pas reconnu sa muse. Au lieu d'elle, un fantôme hideux avait hanté ses nuits. Depuis longtemps il marchait, comme Orphée contre les

spectres de l'enfer, sa lyre victorieuse à la main ; mais il pressentait que la folie serait la plus forte et que rien ne la pourrait conjurer, même les voix tutélaires, qui, l'une après l'autre, se taisaient au fond de son cœur.

My soul is dark ! Mon âme est sombre ! Telle était l'âme de Schumann, et son génie n'en fut que le reflet.

Nous ne voyons, avant Schumann, aucun musicien auquel le rattache une évidente filiation. On nommerait plutôt ses descendants que ses ancêtres. Il est le premier de sa race, et l'on regrette presque qu'il n'en soit pas le dernier, lorsqu'on entend certaines œuvres soi-disant inspirées de la sienne.

« Mes imitateurs, disait Michel-Ange, ne feront que des sottises. » D'un abord moins redoutable, et d'un exemple en apparence plus facile, Schumann n'en était peut-être que plus dangereux. Son influence expliquerait, sans les excuser, maintes productions contemporaines. Que de musiciens l'ont voulu suivre, qui se sont égarés sur ses pas ! Les Raff, les Brahms, pour ne parler que des Allemands, et des meilleurs, ont beau se réclamer de son nom : disciples laborieux, ils ont retrouvé la manière, le procédé, mais non le génie du maître. Leur école pèche par la violence.

Elle abuse de la force, elle accumule les duretés et les discordances. Le germe de ce défaut était déjà, chez Schumann, dans l'excès, dans l'outrance de la passion, dans une âpreté parfois excessive, que ses imitateurs ont poussée jusqu'à la sauvagerie.

Ce n'est pas tout. La musique, après Schumann, est souvent tombée dans l'obscurité comme dans la violence. Avec la grâce elle a perdu la clarté. Sous ce rapport non plus, Schumann n'est pas irréprochable, et, de ses successeurs, la critique peut remonter à lui. Deux causes le rendent parfois obscur : le défaut de sûreté dans l'intuition première ; et, dans les développements, le défaut de ce fil conducteur, de cette trame suivie, que les Latins appelaient *tenor ;* l'absence de cette idée directrice qui fait la vie des œuvres d'art comme elle fait celle des êtres organisés, selon la définition d'un illustre physiologiste.

Schumann a des pensées originales, parfois sublimes ; mais, pour les fixer et les retenir, il lui manque la promptitude et la sûreté du regard intérieur. Sous son œil incertain, l'idée se trouble, puis s'efface, ne laissant après elle qu'un fantôme, l'ombre de sa réalité vaguement entrevue.

Une vision aussi rapide est forcément incomplète : elle explique pourquoi les idées de Schu-

mann restent trop souvent stériles. Il ne suit pas avec ténacité les déductions rationnelles de sa pensée; l'imagination l'emporte sans que la raison le retienne.

Si nous demandons la raison, même au génie, ce n'est pas la raison qui désanchante et décolore, mais celle qui coordonne et harmonise. Raison lumineuse, qui satisfait l'esprit sans refroidir le cœur, et donne au Beau cette splendeur du Vrai chère à Platon. Elle seule met dans les œuvres irréprochables, dans les fresques de Raphaël et les discours de Bossuet, dans les frises de Phidias et les symphonies de Beethoven, l'équilibre et l'unité, l'eurythmie, pour appeler de son nom grec cette heureuse proportion, suprême élément de la suprême beauté. Loin d'être incompatible avec le génie, une telle raison en est inséparable. Loin d'entraver son vol, elle le soutient et le porte à des cimes où, sans elle, il n'atteindrait pas.

On sent trop, dans certaines œuvres de Schumann, quelquefois dans sa musique de piano, souvent dans sa musique de chambre et dans ses symphonies, l'absence de cette raison souveraine. Au moindre détour, l'idée échappe au compositeur, et, s'il parvient à la rejoindre, c'est après une course heurtée à mille obstacles. Il ne sait ni la transformer ni l'agrandir. Sans la développer

il la reproduit : c'est un orateur qui se répète.

Une admiration exagérée avait désigné Schumann comme un successeur de Beethoven. On l'a nommé quelque part de ce nom redoutable. Mais les Beethoven, s'ils ont jamais des successeurs, les attendent plus longtemps. Entre Beethoven et tout autre, fût-ce Schumann, un rapprochement serait téméraire. N'a-t-on pas dit qu'il n'y avait qu'un Beethoven, comme il n'y a qu'un soleil ? Par un accord sublime, et parfait en lui seulement, Beethoven a joint à toute la liberté de l'imagination toute la discipline de la raison. Une logique inflexible, presque nécessaire, est partout, sauf peut-être dans quelques-unes de ses dernières œuvres, maîtresse de sa pensée. Ecoutez une de ses symphonies, par exemple *l'Héroïque*. Avec quelle précision se dessine d'abord l'idée fondamentale ! Comme elle est exposée et définie ! Peu à peu elle s'élargit, comme s'élargissent sur l'eau les rides formées autour d'une pierre qui tombe. Elle se dilate, s'accroît de sa propre substance ; elle emplit bientôt de son expansion prodigieuse les cercles toujours concentriques et toujours grandissants qui la contiennent, mais ne la contraignent pas. Les instruments la modifient sans l'altérer, et, sans la dénaturer, la transforment toujours. Enfin, lorsque le génie tenace du com-

positeur l'a pénétrée à fond, lorsqu'il a prodigué, pour l'embellir, les timbres et les rythmes, les sonorités et les harmonies; lorsque, tour à tour affirmée ou contredite, mais jamais oubliée, l'idée qui tenait en deux mesures a fécondé cinquante pages et débordé en flots toujours renouvelés, vous la croyez épuisée, vide, comme un fruit savoureux dont s'est exprimé le suc. Mais soudain ses éléments dispersés se rassemblent. Les voix qui s'étaient désunies se retrouvent; elles éclatent à la fois, et l'idée reconquise ramène à son unité victorieuse toutes les parties de cet ensemble grandiose qui s'appelle une symphonie. On a défini l'architecture une musique fixée; on serait tenté d'appeler la musique une architecture sonore, non pas cependant la musique de Schumann, car il ne conçut jamais de ces magnifiques ordonnances où se déployait à l'aise le génie du maître des neuf symphonies.

Avec moins de puissance que Beethoven, Schumann eut aussi moins de variété et moins de grandeur. Sa plainte irritée ne s'apaisa guère. Il fut de ceux qui ne veulent pas être consolés. Presque jamais il n'a souri, comme Beethoven lui-même avait daigné sourire. Et cependant sa douleur éveille en nous un écho moins profond. Avec Beethoven, on se fortifie et l'on s'élève;

avec Schumann, on risque un peu de s'énerver, de s'amollir. L'un semble avoir souffert d'un mal personnel et passager; l'autre, des blessures qui sont éternellement vives au cœur de l'humanité.

La souffrance de Beethoven est plus saine. Le *lamento* déchirant qui porte le nom de la comtesse Juliette exprime une peine immense, mais une austérité héroïque et la fierté d'une mâle douleur. Beethoven souffre comme Dante et Michel-Ange, ces grands patients. Il complète avec eux une triste et superbe trinité.

Si nous plaçons Schumann au-dessous de Beethoven, nous le plaçons encore très haut. Le mot de Jésus : « Il y a plus d'une demeure dans la maison de mon Père » est vrai du royaume des esprits comme du royaume des âmes. Schumann, trop ignoré parmi nous, vaut qu'on le connaisse. Il est, par certains côtés, le musicien de la jeunesse, comme on a dit que Musset en était le poète. De la jeunesse il a, sinon l'entrain et la gaîté, du moins la passion et la fièvre, et la poétique rêverie. Si tout n'a pas été révélé à son génie, si toutes les voix n'ont point parlé à ses oreilles, il en est qu'il a merveilleusement comprises et dont il a redit les chants avec des accents nouveaux. Dans l'expression de certaines douleurs ou de certaines tristesses, de cette *fiera malinconia*

dont parle le Tasse, son éloquence est sans rivale.

Il faut donc admirer Schumann; mais ce n'est pas assez : il faut l'aimer aussi; l'aimer pour ses malheurs, pour sa brève et sombre destinée, pour l'effroyable aventure qui le jeta vivant dans de pires ténèbres que celle de la mort. Nous voudrions gagner à Schumann, avec l'admiration, la sympathie et l'affectueuse compassion qui nous portent nous-même à parler de lui. Que ne peut-on pratiquer toujours ainsi le précepte de M. Renan, et ne jamais écrire, que de ce qu'on aime!

II

On a fait sur Schumann divers travaux, études ou notices biographiques. Les plus importants ont paru en Allemagne. Outre un livre de Reissmann, citons seulement celui de Joseph W. von Wasielewski, publié à Dresde en 1858, et traduit partiellement par M. F. Herzog dans le journal musical *le Ménestrel* (1868 et 1869). En France, on ne s'est guère occupé jusqu'ici de Schumann. Cependant on a publié à son sujet, il y a vingt ans, un travail de M. le baron Ernouf. C'est à cette étude et à celle de Wasielewski que nous avons emprunté presque tous les renseignements qui vont suivre. Quoique la biographie, même des plus grands hommes, n'offre souvent qu'un intérêt secondaire, et qu'on les connaisse mieux par leurs œuvres que par leur vie, il ne faut pas trop sacrifier les faits aux idées. Surtout, en matière d'art l'histoire ne doit pas dominer la critique,

mais elle peut l'aider utilement, ajouter à la précision de ses vues et à l'autorité de ses jugements.

Robert Schumann naquit à Zwickau, petite ville de Saxe, le 8 juin 1810. Son aïeul paternel, Friedrich Gottlob Schumann, était un simple ministre de village. Son père, Auguste Schumann, n'avait point une nature vulgaire. De bonne heure, il eut des goûts et des aptitudes littéraires; mais ses parents, qui le destinaient au commerce, le firent impitoyablement entrer chez un négociant de Leipzig. Cette contrainte précoce, douloureusement ressentie par l'enfant, est peut-être l'origine de la maladie de langueur à laquelle devait succomber Auguste Schumann. Cependant, son apprentissage commercial à Leipzig ne l'empêcha pas de suivre les cours de l'Université. Après quelques années de lutte et de mauvaise fortune, après s'être marié en 1795, il finit par se résigner au commerce, mais du moins au commerce presque littéraire de la librairie. Il y réussit. La maison qu'il fonda avec un de ses frères à Zwickau, où il s'établit en 1808, subsista, prospère et considérée, jusqu'en 1840.

Mme Auguste Schumann, la mère de Robert, se nommait Johanna Christiana Schnabel. Elle avait reçu une éducation ordinaire. D'un esprit naturellement étroit, encore rétréci par les préjugés, elle

entrava longtemps la vocation de son fils. Étrangère à l'art, elle tenait les artistes pour gens de peu. Elle chérissait pourtant et gâtait Robert, qu'elle appelait son « point lumineux » et qui était le dernier de ses enfants. Les trois frères et la sœur de Schumann moururent avant lui. Sa sœur succomba à une maladie mentale analogue à celle qui devait l'emporter lui-même.

Aucun prodige n'illustra les jeunes années du maître. Il n'eut pas l'enfance extraordinaire de Mozart, par exemple, dont le génie naissant frappait d'étonnement, presque d'effroi, les archiduchesses d'Autriche et les prélats romains. A huit ans, perdu tout au fond de sa province, Schumann essayait des accords sur un vieux piano relégué dans l'arrière-boutique paternelle. Il ne connut ni les succès précoces, ni les tournées triomphales à travers les cours princières. Les débuts de Schumann furent humbles, ses premières études austères. C'est en 1819, au retour d'une excursion à Carlsbad où il avait entendu Moschelès, que son goût pour la musique éclata. Son père, qui l'encourageait, confia l'enfant à un modeste professeur de Zwickau, nommé Kuntsch. Trop peu fortuné pour acheter de la musique gravée, le pauvre maître avait patiemment copié lui-même un grand nombre d'œuvres classiques. Dans ces

recueils, composés avec goût, et qui furent les premiers livres de Schumann, Sébastien Bach occupait heureusement une place d'honneur, qu'il garda toujours dans l'admiration de Robert.

Cependant, l'enfant progressait. Bientôt son père voulut l'envoyer auprès de Weber, qui résidait alors à Dresde. Mais, soit que Weber ait été empêché, soit que la mauvaise volonté de Mme Schumann ait contrarié les projets de son mari, Robert ne reçut jamais les leçons du grand musicien. Peu après, son père vint à mourir. Schumann avait alors seize ans. Cette mort eut sur lui beaucoup d'influence. Il perdait le gardien, le défenseur de son génie. Et puis son âme était faite pour la douleur : la première larme l'emplit d'amertume. Schumann appartenait dès lors à la mélancolie. Il s'attrista peu à peu. Il regarda la vie, et elle lui fit peur. Il s'émut à l'avance des réalités inévitables et de l'idéal inaccessible. Sa mère, insensible à ses prières, le contraignait à l'étude du droit. Il souffrait comme son père avait souffert autrefois. Trois ans se passèrent, partagés entre le droit et la musique, ou plutôt perdus pour l'un et pour l'autre, sans que rien pût vaincre la volonté de Mme Schumann ni les répugnances de Robert. Le pauvre garçon se consolait autant par la poésie que par la musique ; si l'on peut appeler

consolantes les émotions que lui donnaient ses livres préférés. Son auteur de prédilection était Jean-Paul Richter, pour lequel il avait une admiration exaltée. Sa mélancolie trouvait dans cette poésie malsaine un dangereux aliment. En France, on parle beaucoup de Jean-Paul, que l'on connaît à peine. Dans son livre *de l'Allemagne*, Henri Heine lui consacre des pages qui mériteraient d'être citées. Il parle sévèrement de la « confusion baroque, des grotesques allures de son style, qui est si difficile à goûter. Il est impossible, ajoute-t-il, à une tête française, claire et bien ordonnée, de se faire une idée de ce style jean-paulesque. » On trouverait aisément dans l'esprit de Richter les défauts que nous reprochions à Schumann : désordre, embarras dans les développements. Du reste, Heine a raison : Richter est peu accessible aux Français. Il nous choque par le fond et par la forme, il manque de mesure et de clarté. Mais les âmes allemandes peuvent l'entendre et le goûter. Leur sentimentalité nébuleuse flotte dans cette nuit épaisse comme dans un délicieux crépuscule. Non pas que les ténèbres de Jean-Paul ne s'illuminent parfois, mais de fugitifs éclairs qui les laissent plus profondes.

Schumann resta toute sa vie sous l'influence de Richter. Plus d'une fois même il s'inspira de lui,

témoin ce mélancolique épithalame, composé dans sa jeunesse pour le mariage d'un de ses frères. Nous le reproduisons d'après M. Ernouf :

« Le printemps épanche libéralement sur nous ses trésors ; ses dons sont dans toutes les mains, parent toutes les chevelures ; mais, parmi ces fleurs, celle du myrte est la reine aujourd'hui. Toute douleur se fond en sourires, et le génie de l'amour imprime doucement sur vos jeunes visages son baiser de feu. Tout ce que vous aviez jamais éprouvé de tendre et de doux dans la région juvénile des songes, tous les pressentiments les plus délicieux de l'âme deviennent soudain des réalités.

» Quand les orages de la vie viendront assaillir votre frêle esquif ; quand la douleur, sourde torture, envahira votre âme, à vous deux sachez vous suffire et gardez dans une confiante union la noble paix du cœur. Qu'incessamment un génie consolateur se penche sur vos chagrins. Qu'il vous rende purifiées, transformées en perles dans les cieux, toutes les larmes que vous aurez dû verser ici-bas ! »

La correspondance de Robert pendant ses années d'études et de contrainte est également imprégnée de l'esprit de Richter. Il écrivait à l'un de ses amis en 1828 : « Si l'humanité entière lisait

Jean-Paul, elle deviendrait meilleure, tout en se trouvant plus malheureuse.

» *Pour moi, il m'a rendu presque fou.* Mais toujours l'arc-en-ciel de la paix plane au-dessus des larmes, et le cœur se sent singulièrement élevé et doucement régénéré... Adieu donc, et sois heureux! Que tous les bons génies de l'homme soient avec toi, et que celui des larmes de joie t'accompagne éternellement! »

Et ailleurs : « Hélas! le monde, sans l'homme, que serait-il! Un immense cimetière, le sommeil des morts sans rêves, une nature sans fleurs et sans printemps, une lanterne magique sans lumière. Et pourtant ce monde, avec l'homme, qu'est-il? Un épouvantable cimetière de rêves engloutis, un jardin planté de cyprès et de saules pleureurs, une lanterne magique avec des figures éplorées... Oui, mon Dieu, voilà ce qu'il est, le monde!.. Adieu donc, cher ami, puisse ta vie n'avoir pas plus de nuages qu'il n'en faut pour la douce harmonie d'un beau crépuscule, pas plus de brouillards que les vapeurs légères qui forment le disque argenté de la lune, quand, assis le soir sur les ruines du vieux château, tu contemples tour à tour la vallée fleurie et le ciel étoilé!.. Me vois-tu également assis parmi des ruines, celles de mes châteaux en l'air évanouis? Je pleure en contem-

plant l'horizon gris et terne qui borne désormais ma vie... en songeant à tout ce que j'ai dû m'arracher du cœur, où la plaie saigne toujours ! »

Le moment approchait où Schumann allait tout quitter pour la musique. A Heidelberg comme à Leipzig, le droit lui répugnait de plus en plus ; l'étudiant malgré lui ne possédait même pas de Digeste. En 1828 et 1829, les tentations n'avaient pas manqué : il avait entendu Paganini ; il avait fait la connaissance de Wieck, l'éminent professeur, dont il devait un jour épouser la fille. Enfin, il s'était passionnément épris de l'œuvre de Schubert, qui venait de mourir. Les voix qui depuis longtemps l'appelaient devenaient de plus en plus impérieuses : il leur obéit enfin. Le 30 juillet 1830, il adressa à sa mère « la lettre la plus importante qu'il eût écrite dans sa vie ». Il voulait se livrer tout entier à l'art, et à l'art seulement. De guerre lasse, et sur l'avis favorable de Wieck, Mme Schumann se laissa fléchir et consentit. Ce fut pour Robert comme une délivrance. « Je retrouve enfin, écrivait-il à Wieck, assez de calme dans la joie pour pouvoir écrire. Il me semble que j'ai un soleil dans le cœur. Le sentier de la science escalade des montagnes âpres et stériles ; celui de l'art a aussi les siennes, mais ce sont des collines d'Orient où abondent les rêves, les espérances et

les fleurs. » Hélas ! les fleurs sont rares sur tous les chemins, et la voie de Schumann allait être douloureuse. Il devait y marcher le front couronné de cyprès, de ce rameau sombre qu'une amie rencontrée un jour en Italie lui avait laissé comme gage d'un funèbre avenir.

A peine libre, Schumann commença, sous la direction de Wieck, des études sérieuses. Il avait à regagner beaucoup de temps perdu. Mais en tout il allait à l'extrême, et son ardeur inconsidérée le porta bientôt à des excès dont il se repentit. Pianiste de mérite et déjà renommé, il ne voulut pas entièrement sacrifier la virtuosité à la composition. Il inventa, pour perfectionner son mécanisme, un exercice barbare. Tous ceux qui jouent du piano savent que l'une des principales difficultés de l'exécution tient à la subordination étroite du quatrième doigt au troisième. Des cinq doigts de la main, le quatrième (le troisième pour les violonistes) est à la fois le plus faible et le moins libre. Dépourvu d'un muscle exclusivement affecté à ses mouvements, il n'obtient qu'à force de travail et de fatigue une indépendance rarement parfaite. A cette faiblesse, providentielle, comme le dit plaisamment M. Ernouf, à cette faiblesse « sans laquelle le monde appartiendrait aux pianistes », Schumann entreprit imprudemment

de remédier. Il imagina un système de cordes et de poulies, grâce auquel il pouvait, tout en exerçant son quatrième doigt, maintenir le troisième fortement relevé. Il travaillait ainsi plusieurs heures chaque jour. Mais bientôt vinrent les crampes, puis l'engourdissement et presque la paralysie de la main droite. Schumann en perdit à peu près l'usage et ne devint jamais un pianiste hors ligne. A défaut de la main droite, il se consolait, j'allais dire il se vengeait avec la gauche. Il est sans pitié pour elle. Il l'épuise en traits vertigineux, en transitions harmoniques d'une complication terrible. Ce ne sont que doubles octaves à franchir d'un bond, accords à plaquer avec une puissance foudroyante. On sent presque toujours dans les compositions pour piano de Schumann l'embarras d'un exécutant empêché. Elles sont plus que difficiles, elles sont gauches. La musique de certains maîtres, de Weber, par exemple, de Chopin même, est parfois aussi malaisée, mais, pour employer un terme de métier, elle est mieux dans les doigts.

A la composition Schumann ajouta la critique. L'art allemand lui semblait en péril. Weber, Beethoven, Schubert, n'étaient plus. La musique nationale était muette et l'école italienne en faveur. Schumann craignit, peut-être trop vive-

ment, l'influence rossinienne, et c'est contre elle qu'il s'arma, lui et ses compagnons. Avec quelques amis, à Leipzig, en 1834, il fonda, sous le nom de *Davids Bündlerschaft* (ligue des compagnons de David), une sorte de confédération artistique. Sous divers pseudonymes, les membres de cette association rédigeaient un journal intitulé : *die Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvelle Gazette musicale). Guerre fut déclarée aux Philistins, aux artistes médiocres, aux critiques sans compétence, aux auditeurs sans jugement. Il ne s'agissait de rien moins que de réformer l'esthétique contemporaine et de diriger le goût public. A vingt-cinq ans on a de ces audaces. « Nous voulons, écrivaient les jeunes apôtres, faire revivre le souvenir des vieux maîtres et de leurs œuvres, et prouver que les nouveaux-venus de l'art ne peuvent se fortifier qu'à cette source si pure. Nous voulons aussi combattre, comme anti-artistique, cette école dernière qui ne vise qu'à mettre en lumière la virtuosite superficieile. Enfin, nous espérons hâter l'avènement d'une nouvelle ère poétique. Si nous avons agi quelquefois avec trop d'emportement, qu'on veuille bien mettre dans la balance la chaude admiration avec laquelle le vrai mérite artistique a toujours été reconnu et apprécié par nous en toute occasion. Nous n'écrivons

pas pour enrichir le marchand, nous écrivons pour honorer l'artiste. »

Belles promesses, qui ne furent pas toutes tenues. Non que nous suspections la bonne foi de Schumann ou l'indépendance de ses jugements. D'ailleurs, il a souvent bien jugé. Il a rappelé des oubliés et signalé des inconnus. Le vieux Bach restait son dieu, mais il félicitait le jeune Mendelssohn de jeter quelque charme sur l'oratorio, que Bach avait fait trop austère. Il avait également pour Chopin une sympathie qui peut sembler moins naturelle, mais qu'il exprima chaleureusement quand fut publiée la fantaisie sur *Don Juan*, l'une des premières œuvres du maître alors presque ignoré.

Malgré tout, il est peu de compositeurs qui, dans la critique, un jour ou l'autre, ne finissent par s'égarer. Schumann méconnut l'immortelle beauté des *Huguenots* [1]. De même Mendelssohn parlait plus que légèrement de *Robert le Diable*, et Weber avait pour Beethoven des sévérités qui nous scandalisent. Bien d'autres exemples (Wagner serait des plus nouveaux et des plus concluants), prouveraient encore l'incompatibilité presque ab-

1. Voir : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, von Robert Schumann. Leipzig; Georg Wigand's Verlag 1854, t. II, p. 220 et suiv.

solue des facultés de production et de critique chez les artistes. Mais ne les plaignons pas; leur part est la meilleure, car le génie qui crée est plus grand que l'esprit qui juge.

Schumann avait vingt-six ans lorsqu'il sentit naître un amour qui fut son unique amour, un amour auquel on s'opposa d'abord comme à son génie. Il s'éprit de Clara Wieck, la fille de son maître. Mais il était pauvre. Et puis Wieck redoutait, plus encore que la pauvreté, le mal qui menaçait l'esprit toujours plus troublé du jeune homme. On a dit que, vers 1831 ou 1832, forcé par les bienséances de quitter la maison où Wieck l'avait reçu d'abord, mais où grandissait la jeune Clara, Robert prit des habitudes funestes. Dans les brasseries de Leipzig, il aurait passé de trop longues soirées à fumer et à boire. Que demandait-il à cette double ivresse? Fuyait-il un rêve trop doux ou des hallucinations trop pressantes? Hélas! si Schumann s'enivra jamais, ce fut sans doute comme Alfred de Musset, dont M. Ernouf le rapproche à ce propos. Souvenons-nous d'un sonnet douloureux, de cet aveu sans honte, sinon sans amertume.

Ah! ce qui n'est qu'un mal, n'en faites pas un vice.
Dans ce verre où je cherche à noyer mon supplice,
Laissez plutôt tomber quelques pleurs de pitié!

Comme le poète, plus que le poète peut-être, il faut plaindre le musicien et lui pardonner.

En 1840 seulement, malgré des résistances obstinées, après des formalités pénibles, Schumann épousa enfin Mlle Wieck. Qu'on nous permette ici de rendre à Mme Schumann un hommage d'admiration et de reconnaissance. Elle a fait pour Schumann presque autant que lui-même. Les grandes œuvres du maître, ses œuvres vraiment glorieuses ont été composées depuis son mariage, dans la sérénité d'un bonheur tranquille. Cette âme tourmentée avait trouvé un asile : elle s'y apaisait et s'y reposait. Une main pieuse protégeait la flamme divine contre les souffles qui l'eussent fait trembler. Mme Schumann veilla quinze ans. Quinze ans elle défendit le génie menacé dont elle avait pris la tutelle sainte, et dont elle eût achevé le salut s'il eût pu être sauvé. Elle fut la tendre gardienne de cette pensée dont elle est encore la plus éloquente interprète. Elle partagera la gloire de Schumann comme elle a partagé son infortune, et comme elle a été à la peine passagère, elle sera à l'éternel honneur.

L'année du mariage de Schumann, 1840, fut la plus heureuse peut-être, et, à coup sûr, l'une des plus glorieuses de sa vie. Ce fut l'année des chants, *Liederjahr*. En 1844, Schumann visita Pétersbourg, où il fut très bien accueilli; au retour, il quitta

Leipzig pour Dresde. En 1848, il écrivit *Manfred*, un chef-d'œuvre, et ce *Faust* inachevé, qui fut le plus sublime effort de son génie. Nommé « Directeur de musique » à Düsseldorf en 1833, il fut bientôt forcé de donner sa démission : la folie approchait. Dès 1855, un malheur de famille, la mort d'une jeune belle-sœur, l'avait jeté dans une crise dont il ne se souvint jamais sans terreur. La surexcitation nerveuse à laquelle il était en proie s'exaltait de plus en plus. Les hallucinations revenaient sans cesse. La nuit se faisait dans son âme, mais non pas le silence. Si les voix harmonieuses s'éteignaient, d'autres s'étaient élevées, qui le troublaient de leurs odieux concerts. Des chants bizarres éclataient à ses oreilles. Il s'éveillait parfois pour fixer les folles inspirations de son délire. Les ombres des maîtres morts lui dictaient des mélodies insensées. Un soir enfin, au mois de février 1854, il causait avec quelques amis et paraissait tranquille. Tout à coup il se leva et courut se jeter dans le Rhin. Des bateliers l'en retirèrent vivant, mais irrémédiablement fou. La raison ne lui revint jamais. Il languit encore plus d'une année dans une maison de santé, près de Bonn, et mourut le 12 juillet 1856, à l'âge de quarante-six ans.

Qui pourrait expliquer cette mystérieuse fraternité du génie et de la folie, et le passage sur une

même tête du souffle de vie et du souffle de mort? Au début d'un de ses livres[1], George Sand a rencontré ce problème et s'en est émue. Avec quelle éloquence elle a chanté la lutte de Jacob contre l'ange, cette lutte qu'elle avait contemplée et qui l'avait saisie de pitié, presque d'épouvante! Qui ne connaît l'apostrophe sublime : « Et toi aussi, tu as souffert un martyre inexorable! Et toi aussi tu as été cloué sur une croix!.. Dieu posa sur ton front une main chaude de colère, et en un instant ta raison t'abandonna, l'ordre divin établi dans les fibres de ton cerveau fut bouleversé. » L'âme de Schumann était trop faible; elle plia sous le fardeau.

1. *Lettres d'un voyageur.*

III

Tel fut l'homme. Après lui, voyons l'œuvre, ou du moins une partie de l'œuvre.

La musique exclusivement instrumentale est rebelle à l'analyse littéraire. Elle défie la description. On peut donner avec des mots l'idée de la symphonie, de la fugue en général; mais non de telle ou telle fugue, de telle ou telle symphonie. La critique d'une œuvre purement symphonique a deux écueils à redouter et se heurte presque inévitablement à l'un ou à l'autre : soit à des généralités banales et sans intérêt, soit à une technologie pédante et sans clarté.

Aussi n'aborderons-nous pas la musique instrumentale de Schumann, mais seulement sa musique lyrique et dramatique, et notamment ses trois œuvres les plus hautes et les plus caractéristiques: les *Lieder*, *Manfred* et *Faust*.

Ici la tâche est plus aisée, et pour le critique, et pour le lecteur. A tous deux, l'union de la musique et de la poésie est singulièrement secourable : elle aide l'un à expliquer, l'autre à comprendre. L'œuvre littéraire soutient l'œuvre musicale; elle l'interprète et l'éclaire. Tout en initiant le public à des secrets que sans elle peut-être il n'entendrait pas, elle sauve la critique des théories techniques et rebutantes. Elle lui permet de s'adresser non-seulement aux gens de métier, mais à ce public plus nombreux, fait de tous ceux que le XVIIe siècle appelait les « honnêtes gens ».

« Voyez mes *Lieder*, disait Schumann, quelques-uns sont ce que j'ai fait et ce que je ferai jamais de mieux. » Il eût pu dire : ce que l'on a fait de mieux. Schumann est avec Schubert, et peut-être encore plus que lui, le maître de ce genre musical, des *lieder* bien-aimés de l'Allemagne, de ces chants qu'on ne peut appeler ni des chansons ni des mélodies, que notre langue sait à peine nommer, et dont les Allemands seuls ont rendu la saveur mystérieuse.

Le *lied* n'est ni la romance italienne ni la chanson française. Il ne fleurit qu'au pied des tilleuls, parmi les violettes de Souabe. La plainte d'un exilé, le passage d'un cortège nuptial ou funèbre, moins encore, un souffle de la nuit ou du prin-

temps, un soupir d'amour ou de mélancolie, un sourire ou une larme, parfois tous deux ensemble; voilà ce qu'est le *lied*, ce parfum délicat de la terre et de l'âme allemandes.

Les mélodies de Haydn, de Mozart n'étaient pas encore des *lieder*, mais plutôt des airs au sens classique du mot, écrits dans un style un peu froid et uniforme. Chez Beethoven, le premier se trouve, en quelques-uns de ses chants [1], l'intuition de cette nouvelle forme musicale portée depuis à la dernière perfection. Les musiciens français de nos jours se sont volontiers essayés dans ce genre. M. Gounod a écrit des chants connus et aimés de tous. S'ils ne sont pas dans le style allemand, ils ne manquent ni de charme ni de puissance. Plus que M. Gounod, M. Massenet s'est inspiré de Schumann. Ses *Poème d'amour* et *Poème d'avril* sont conçus comme les *liederkreise* du maître saxon. Chez M. Massenet, l'influence allemande se trahit par plus d'un signe : importance, prédominance même de l'accompagnement, qui précède le chant, et dure après lui ; re-

1. Voir notamment son recueil intitulé : *A la bien-aimée absente*, traduit par M. V. Wilder ; la seconde romance de Claire dans *Egmont*, l'*Adélaïde*, et surtout *In questa tomba oscura*.

cherche des coupes originales, des cadences ingénieuses, du naturel et de la justesse dans la déclamation.

Schumann a chanté les choses de la nature et celles de l'âme ; il a regardé au dehors et au dedans de lui-même. Si de tels mots n'étaient barbares, ou du moins trop lourds ici, l'on dirait (et les Allemands, je crois, l'ont dit) qu'il a fait de la musique objective et subjective tour à tour. Il a trouvé dans le monde extérieur plus d'une inspiration gracieuse ou saisissante ; *le Noyer*, *la Sorcière*, *les Deux Grenadiers*, sont des récits ou des tableaux sans reproche. Chacun connaît *les Grenadiers* d'Henri Heine, ce dialogue de deux vieux soldats qui reviennent de Russie après une longue captivité. En Allemagne, ils apprennent la défaite et la chute de Napoléon. Epuisé de fatigue, accablé de douleur et de honte, l'un d'eux se sent mourir. Il demande à son compagnon de rapporter son corps en terre de France, de l'y ensevelir en tenue de combat, pour qu'il puisse attendre tout armé le jour où battront de nouveau les tambours, où les canons rouleront encore, où l'empereur délivré passera par les cimetières et réveillera ses héros pour les reconduire à la victoire. Schumann a donné une allure héroïque à ce court fragment d'épopée impériale ; il l'a très

heureusement couronné par le refrain de *la Marseillaise*.

Plus intime et plus allemand est le *lied* du *Noyer*. Le vieux noyer s'élève au seuil de la maison ; dans ses branches, les oiseaux et les vents, les amoureux sous son ombre, parlent, mais bien bas, de la petite jeune fille qui rêve à son fiancé de l'année prochaine et, tout émue, écoute les voix du grand arbre. Tandis que le gracieux dessin de l'accompagnement rend le bruissement du feuillage, le chant, coupé de réticences et de soupirs, exprime délicieusement le trouble virginal des jeunes désirs et des premières pensées d'amour.

La Sorcière, c'est la rencontre d'un cavalier égaré la nuit dans la forêt, et de Loreley l'enchanteresse. On peut admirer ici comme Schumann sait rajeunir les vieilles formes musicales. Le *lied* a deux couplets, à l'ancienne manière ; mais quelques mesures, diversement harmonisées, un simple changement de mode ou de tonalité, donnent à l'ensemble la variété et la vie. La première reprise est sombre, un peu dure ; la seconde, haussée subitement d'une tierce, prend par cela seul un accent irrésistible de tendresse et de séduction : la sorcière se fait sirène. Schumann a dans ses *lieder* la concision et la sobriété les qualités qui

manquent le plus à sa musique symphonique ; il sait tout dire en deux pages, où rien ne fait défaut, où rien ne fait longueur.

Deux mélodies, parmi les plus géniales, sont belles d'une beauté particulière ; belles comme des tableaux d'après nature, ou plutôt comme la nature même. Elles en traduisent puissamment deux manifestations puissantes : une nuit de printemps et une nuit d'étoiles. *Frühlingsnacht*, c'est *la Nuit de mai* de Schumann. On a fait bien des chansons au printemps, à ses premières fleurs, à ses premières hirondelles, aux promenades sentimentales et un peu bourgeoises des amoureux. Ici encore Schumann a brisé les vieux moules trop étroits pour sa pensée, et la sève nouvelle a jailli. Dans ce chant, dans ces accords précipités et haletants, fermentent la jeunesse et l'enthousiasme ; partout frémissent des ailes et montent des parfums. Ce n'est plus un chant banal au printemps, mais l'hymne du printemps lui-même, de la nature tout entière, se réveillant pour de nouvelles amours.

L'heure du mystère ! Pourquoi nommer de ce titre prétentieux le second *lied*, qui s'appelle simplement, et plus expressivement, *Mondnacht*, *Clair de lune ?* Cette mélodie et celle de M. Gounod, *le Soir*, ne sont pas sans analogie. Elles se

touchent un peu comme les heures voisines qu'elles chantent : le crépuscule et la nuit. Les âmes des deux musiciens, portées par une même rêverie, montent vers le ciel, mais d'un essor inégal ; le coup d'aile de Schumann est le plus fort. Les deux strophes de M. Gounod sont très belles, peut-être, avec celles du *Vallon*, les plus belles qu'il ait écrites ; malheureusement, toutes deux sont identiques, et je voudrais dans la seconde quelque chose de plus. La musique devait suivre la gradation de la poésie et ne pas laisser le chanteur seul, par un accent plus fort, par une diction plus large, donner à la dernière phrase la flamme soudaine, le « rayon divin » de Lamartine. Schumann a su tout autrement traduire cette réaction de la nature sur l'homme qui la contemple, et ce retour sur nous-mêmes que provoque dans notre âme moderne le spectacle du monde extérieur, de ce monde qui n'a été créé, disait un savant illustre, que pour nous être une occasion de penser.

Le *Lied* du *Clair de lune* suit une étonnante progression. La phrase se pose d'abord, presque imperceptible, sur des notes égales et répétées. Leur rythme régulier produit un effet étrangement imitatif : il donne presque la vision des étoiles, fixes et scintillantes à la fois. Se peut-il que des sons expriment ainsi le silence même, ce silence

nocturne qu'on écoute ! Le second couplet, lui aussi, commence par la même note isolée et persistante ; mais peu à peu d'autres notes se groupent autour d'elle, les accords se complètent ; de mesure en mesure, la trame harmonique se serre et se tend ; des dissonances hardies éclatent dans cette nuit où toutes les voix chantent, et quand la phrase revient une dernière fois, quand, du ciel étoilé, le regard de l'homme redescend sur lui-même, alors s'accuse l'élément personnel, passionnel. Comme si l'âme se dilatait sous le charme des splendeurs nocturnes, la phrase s'élargit et l'hymne s'achève dans l'extase.

Que de chefs-d'œuvre à signaler encore ! *In der fremde, à l'Etranger*, est la morne vision, loin de la patrie, d'une vie et d'une mort solitaires. Ne serait-ce pas de ce *lied* que Bizet a dit : « C'est la nostalgie de la mort. » Quel accord entre la poésie et la musique ! Quand l'exilé, voyant approcher l'heure où il reposera sous les grands arbres, s'écrie : *Uber mich rauscht die schöne Waldeinsamkeit*, littéralement : Sur moi murmurera la belle solitude de la forêt, ce grand mot allemand, longuement accentué, est tout rempli de la solennité des bois.

Schumann, disions-nous, a regardé dans son âme et n'y a vu que misère et que mélancolie.

Encore plus recueilli que Schubert, et comme replié sur lui-même, il a prêté l'oreille aux voix intérieures, à celles qui ne font que gémir tout bas. Il a mis en musique un groupe de petites pièces de Heine, *Dichterliebe : les Amours du poète*. Ce sont aussi les amours du musicien. Tristes amours! « Des souffrances et des luttes que Clara me cause, écrivait Schumann avant son mariage, une bonne partie a passé dans ce que je compose. »

« Au délicieux mois de mai, quand s'ouvraient les bourgeons, l'amour est éclos dans mon âme !

» Au délicieux mois de mai, quand chantaient les oiseaux, je lui ai avoué ma peine et mon désir ! »

Voilà le premier *lied*, et voici le second :

De mes larmes naissent des fleurs,
Et mes soupirs deviennent chants de rossignols.
Si tu m'aimes, ma petite enfant,
Je te donnerai toutes ces fleurs
Et devant ta fenêtre chanteront les rossignols!

Ailleurs, au son des violons et des flûtes, au bruit de la fête nuptiale, danse la bien-aimée. Et, dans l'ombre, celui qu'elle abandonne entend sangloter les jolis petits anges.

Quelle délicatesse ! quelle ténuité ! Devant ces rêveries timides, les violences de Schumann

s'apaisent; sa voix se fait douce comme une voix de petit enfant. Il n'y avait nul exemple avant lui d'une plainte aussi discrète. Même en effleurant les premiers *lieder* de ce recueil, on a peur de les froisser. Il faut surtout les préserver de la foule, ne pas les chanter devant elle. Ils sont faits pour l'intimité, presque pour la solitude, et ressemblent à ces fleurs qui ne s'entr'ouvrent que dans l'ombre. Ainsi seulement se décèlent leurs délicates merveilles : nuances exquises de désir et de mélancolie. C'est peut-être dans ces suaves et courtes élégies que Schumann est le plus original et le plus créateur. Il a trouvé des finesses et des grâces qu'on n'attendrait pas de sa pensée et surtout de son style un peu lourd; plus que des souffles puissants, il est ici l'homme des légers soupirs. Sur la plus fragile poésie, sa musique se pose comme un oiseau sur un lilas en fleurs.

Schumann n'a pas seulement soupiré de tristesse; il a crié de désespoir. Témoin *Ich grolle nicht! J'ai pardonné*, page sublime, gamme complète de la douleur. Douleur, qui, de résignée devient folle, mais d'une sainte folie, la folie du pardon et du martyre. Car Schumann crie de pitié et non de haine; cette musique ne pleure pas sur les victimes, mais sur les bourreaux; là est le secret de son héroïque beauté. Au point de vue technique, est-il besoin

d'insister sur ce *lied*, de signaler, ou de rappeler la puissance de l'accompagnement : à la basse, cette terrible descente d'octaves diatoniques, et cette suite d'accords martelés, écrasés, au-dessus desquels la voix monte toujours?

Le poème musical de Schumann s'achève par un adieu pathétique aux rêves et aux chansons de la jeunesse. « Qu'on m'apporte un grand cercueil, plus vaste que le fameux tonneau d'Heidelberg, plus long que le pont de Francfort, si lourd, qu'il pèserait aux épaules du grand saint Christophe de Cologne. J'y mettrai mes chansons et mes rêves détestés, et je les jetterai dans la mer; car, au cercueil gigantesque, il faut un gigantesque tombeau... Mais voulez-vous savoir pourquoi le cercueil est si vaste et si lourd? C'est que j'y ai enseveli mon amour et ma douleur! » Dramatique inspiration que Schumann a faite encore plus saisissante! La ténacité du rythme exprime la résolution et la haine; un effort désespéré soulève ce cercueil. Mais, avant de le précipiter, celui qui le porte s'arrête pour le regarder une dernière fois et soudain son regard se voile. Une brève modulation change la colère en pitié suprême et fait de l'anathème un déchirant adieu. Cette brusque détente est un trait de génie.

Ainsi ces *lieder*, commencés par des soupirs,

s'achèvent par des sanglots. On pourrait leur donner pour épigraphe le vers du poète :

Fille de la douleur! Harmonie! Harmonie!..

car Schumann, lui non plus, ne séparait guère les pleurs d'avec les chants.

IV

Les deux œuvres maîtresses de Schumann sont, à notre gré, *Manfred* et *Faust*. *Faust* est une suite de scènes empruntées à la tragédie de Goethe (surtout dans sa seconde partie); *Manfred* est la mise en musique du poème de lord Byron.

Schumann, une seule fois, aborda l'opéra avec *Geneviève*, qui reçut un accueil plus que froid et le méritait un peu. Schumann n'est pas homme de théâtre. Il faut à sa fantaisie la pleine liberté. Il faut que nul obstacle ne borne son horizon; que nulle figuration matérielle ne donne trop de réalité aux créations de son génie. Dans le genre plus libre de la légende dramatique, de l'oratorio profane, le premier grand sujet qu'il traita est *le Paradis et la Péri* (1845). Le livret en est tiré de *Lalla Rookh*, le poème de Thomas Moore. Une créature céleste, la Péri, a été chassée de l'Eden. Pour

y être de nouveau reçue, elle doit chercher sur terre et rapporter à Dieu une offrande digne de lui. Ni le sang d'un héros recueilli sur le champ de bataille, ni le dernier soupir de deux fiancés morts l'un pour l'autre ne paraissent assez précieux au Seigneur. Ce qu'il aime, ce qu'il veut, c'est le repentir du méchant, et le seul trésor qui rend enfin à la Péri l'accès du ciel ce sont les larmes d'un pécheur pénitent.

Sur ce poème, Schumann a écrit une longue partition. Nous ne lui donnons pas, avec certains critiques, la première place dans l'œuvre du maître bien que des vingt-six morceaux qui la composent plus d'un mérite l'éloge. Par exemple, un triple chœur de Génies, dont la facture légère a l'élégance de Mendelssohn ; l'épithalame funèbre des fiancés, plainte solennelle et douce, avec le charme de la jeunesse jusque dans la mort ; enfin, le chœur céleste des houris, d'une grâce et d'une amabilité exquises, la perle de la partition. Mais l'œuvre, dans son ensemble, ne s'impose pas. On la voudrait à la fois plus gracieuse et plus forte, plus variée et cependant plus homogène. Cette légende orientale convenait mal à Schumann. Ce qu'il lui fallait, pour le plein épanouissement de son génie, c'étaient les deux poèmes de Byron et de Goethe. Il est temps de voir comment il les a compris.

Manfred ! qui pourrait se flatter de le comprendre à fond ? A-t-on jamais eu le dernier mot de cette sombre énigme et découvert le secret de ces magnifiques divagations ? *Manfred* est de ces œuvres qui provoquent tous les commentaires et les rebutent tous. Sur les hauteurs des Alpes, un pâle jeune homme vit au fond de son château. Tout le décor romantique est de mise au début du poème : minuit, une galerie gothique, et la veillée pensive sous la lampe à demi consumée. On se croirait chez Faust. Comme lui, Manfred a tout étudié.

Saisi du même dégoût et de la même détresse il adresse le même appel aux puissances surnaturelles. Les esprits paraissent à sa voix. Il leur confie ses maux et leur demande pour faveur suprême l'oubli. Déjà s'accuse entre le héros de Byron et celui de Goethe une différence à l'honneur de Faust. L'idéal de Faust est l'activité, la vie ; celui de Manfred est l'oubli, cette mort partielle que nous donnerait l'anéantissement du passé. Dans *Manfred*, plus que partout ailleurs, Byron est l'apôtre d'un nihilisme désespéré. La mode alors était aux anathèmes contre la vie, au dégoût de soi-même, et, du pessimisme tragique qui possédait les âmes, Byron fut peut-être la plus illustre victime. Ce jeune et beau seigneur,

riche de fortune et de génie, se plaignit de tout et toujours. De l vient qu'à notre admiration pour lui se joint parfois quelque impatience. On s'irrite à la longue de cette rancune toujours amère et jamais expliquée. A de pareilles souffrances se mêle une personnalité qui les rend moins touchantes. Manfred ne parle que de lui, ne pleure que sur lui : hors de lui, nul ne souffre. Avec l'ostentation de la douleur, il en a l'amour ou plutôt l'amour-propre. Au moins, si cette douleur nous disait ses raisons. Si Manfred avouait quel chagrin ou quel remords le ronge. Si nous savions, quand il porte sa coupe à ses lèvres, de quel sang il la voit remplie. Si nous savions qui fut cette Astarté, mystérieux fantôme qu'il évoque et qui lui promet la mort; cette Astarté, le seul être vivant qu'il ait jamais aimé, la compagne de ses veilles et de ses rêveries, cette Astarté « qui fut sa... » et dont une éternelle réticence nous dérobe le secret. Cette recherche du mystère finit par affaiblir l'intérêt et lasser la pitié. A côté d'une poésie grandiose, il y a dans *Manfred* un peu de déclamation, et (qu'on nous passe le mot) de pose. Sublimes parfois, ces lamentations sont parfois prétentieuses. De telles œuvres ont, avec leur beauté, leur péril. Elles nous exaltent, mais nous affaiblissent. Elles nous attendrissent sur des maux chimériques, et, nous

faisant une vertu, presque une gloire, de douleurs imaginaires, nous laissent sans courage devant les véritables épreuves et les devoirs certains. Le chasseur qui rencontrait Manfred au penchant des abîmes s'effrayait de son égarement et lui disait très bien : « C'est un état convulsif et non la vie et la santé. »

Schumann a fait de *Manfred* une œuvre courte et puissante. Derrière la superbe emphase de Byron, il n'a vu que la pensée amère, sympathique à sa propre pensée, et, sans trop l'analyser, il l'a suivie. Le sentiment mal défini de révolte et de douleur, qui fait le fond de *Manfred*, convient admirablement à la musique, tenue à moins de précision que les autres arts, même la poésie Presque toujours en musique l'idée générale, la vague donnée d'un sentiment suffit. Une représentation exacte de *Manfred* en affaiblirait peut-être l'effet, tandis que l'audition seule donne une impression de passion et de force irrésistible ; sous l'empire de la musique, notre imagination peut s'égarer et s'émouvoir sans que la raison, plus indulgente aux musiciens qu'aux poètes, nous demande compte de notre émotion. Admirable vertu de la musique, quand, par l'heureux instinct du génie, elle peut sauver ainsi les faiblesses d'une œuvre littéraire et n'ajouter qu'à ses beautés !

L'ouverture de *Manfred* est le plus magnifique morceau que Schumann ait écrit pour l'orchestre. Toutes ses qualités s'y retrouvent, sans aucun de ses défauts. Il y a porté la passion à son comble sans tomber dans l'égarement. Au lieu d'être possédé par son génie, il le possède. Sans un écart, sans que la pensée s'arrête ni dévie, une inspiration maîtresse d'elle-même soutient d'un bout à l'autre et retient ce magnifique prologue. La phrase est toujours ample; l'orchestre, plein sans lourdeur et varié sans recherche. Des modulations faciles, harmonieuses, amènent des épanouissements de mélodie admirables. Cette musique, houleuse comme l'océan, se soulève comme lui sans déborder jamais. Elle a dû donner au compositeur, comme elle la donne à l'auditeur, cette volupté magnifiquement exprimée par Maurice de Guérin dans *le Centaure*, « cette volupté, qui n'est connue que des rivages de la mer, *de renfermer sans aucune perte une vie portée à son comble et irritée.* »

Le premier chœur des Génies, répondant à l'appel de Manfred, a de la franchise et de la carrure. Les esprits paraissent tour à tour. Leurs voix, d'abord « mélancoliques et douces comme la musique sur les eaux », prennent de la force et de l'éclat. L'incantation qui suit est encore plus

belle. C'est un quatuor de basses, d'abord très largement déclamé, qui s'achève par un ensemble grave, un peu étouffé, où la menace et la colère grondent à des profondeurs mystérieuses.

La clarté n'est pas le moindre mérite de *Manfred*. De toutes les œuvres de Schumann, c'est la plus accessible et la plus dégagée. Elle est sans surcharges et sans longueurs, habilement coupée de morceaux d'orchestre qui se détachent avec relief. Citons l'évocation du Génie de l'air, l'entr'acte en *fa* avec sa terminaison originale, et surtout une page délicieuse : l'apparition de la Fée des Alpes. Cette musique fluide donne une sensation de fraîcheur comme la pluie des cascades légères. C'est un effet exquis d'harmonie imitative sans recherche du procédé ni de l'artifice.

Un rien suffit à Schumann pour faire un tableau. Avec cette vision de fée, ailleurs avec quelques notes moelleuses de cor anglais redites en écho, il esquisse un paysage de montagnes, il égale la poésie de Byron. Elle est sublime ici, cette poésie, et nous lui rendons hommage. Nous oublions les défauts du drame, nous pardonnons à Manfred la monotonie de sa plainte et les redites de sa douleur. Qu'il ne soit même, je le veux bien, pour emprunter à M. Caro le bonheur d'un mot récent, qu'il ne soit qu'un « virtuose du désespoir », c'est

un virtuose incomparable. Le génie de Byron s'est attaqué aux forces les plus puissantes de la nature, à ses spectacles les plus grandioses, et il n'a pas été vaincu. Il a vu le soleil se lever sur les glaciers, et son œil n'a pas été ébloui. Quelle scène que celle de Manfred sur les cimes !

Jungfrau ! Le voyageur qui pourrait sur ta tête
S'arrêter, et poser le pied sur sa conquête,
Sentirait en son cœur un noble battement,
Quand son âme, au penchant de ta neige éternelle,
Pareille au jeune aiglon qui passe et lui tend l'aile,
Glisserait et fuirait sous le clair firmament !

Manfred l'a senti, ce noble battement, il a foulé les neiges pures et les aigles l'ont frôlé de leur aile. Sur ces sommets, le vertige (ou plutôt le délire sacré) le saisit ; il éclate en strophes sublimes, en appels éperdus au soleil, à la terre immense, aux rochers sur lesquels il est tenté de se briser, aux vallons dont son cadavre, hélas ! souillerait la pureté. *My mother Earth !* ô Terre, ma mère ! s'écrie Manfred. O nature, ma mère ! pourrait dire Byron. Elle est bien la mère de sa poésie. C'est au spectacle de sa beauté qu'il s'anime ; c'est sur son sein qu'il se repose, et, comme le lutteur de la Fable, c'est au contact de sa force éternelle qu'il renouvelle la force de son génie.

Manfred est redescendu des montagnes. Il pénètre dans le royaume des Esprits jusqu'au trône d'Arimane, leur souverain. Il évoque Astarté et l'interroge. Ici, comme toujours, le Manfred de Schumann ne chante pas : il parle seulement, mais l'orchestre chante pour lui la plus mystérieuse cantilène, une des plus simples et des plus pures inspirations de Schumann, un de ces doux rayons qui brillent parfois dans son œuvre généralement sombre. Quel dommage qu'il n'ait pas retrouvé de tels accents pour la veillée suprême de son héros! C'est dans Byron un passage incomparable. Manfred, rentré dans sa demeure, a prié qu'on vînt l'avertir quand le jour baisserait. Il veut, avant de mourir, regarder une dernière fois le soleil couchant. Appuyé contre sa fenêtre, il fait à l'astre qui descend de magnifiques adieux :

« Disque glorieux ! Idole de la nature naissante! Toi le plus jeune des ministres du Tout-Puissant ; toi qui portas le premier sur le sommet des montagnes la joie au cœur des bergers chaldéens... »

Schumann a malheureusement rétréci ces vastes horizons. Il a un peu écourté cette scène, à laquelle il consacre seulement quelques mesures d'un mélodrame assez froid. En revanche, quelle inspiration couronne l'œuvre ! Schumann ici dépasse Byron. Le soleil a disparu. Manfred se

meurt : « Vieillard, dit-il au prêtre qui l'exhorte en vain, vieillard, il n'est pas si difficile de mourir ! » Et le prêtre, penché sur lui, reprend : « Il est mort. Son âme a fui loin de la terre. Où donc? Je crains d'y penser, mais elle a fui. » C'est un peu sec ; Schumann l'a senti. En deux pages de musique sacrée, par un *Requiem* à peine murmuré sur des orgues lointaines, il donne à ce crépuscule funèbre une solennité grandiose. Manfred expire, et le *Lux æterna*, s'épanouissant avec la reprise de l'orchestre, jette sur la fin de ce poème sceptique et désespéré un suprême rayon d'espérance et de foi.

V

Nul poème, fût-ce *Manfred*, ne s'imposait comme *Faust* au maître de Zwickau.

Le *Faust* de Schumann ne contient que trois courtes scènes tirées du premier *Faust* de Goethe. Si belle que soit l'une d'elles, la scène de l'église, nous n'y insistons pas. C'est de la seconde partie du poème allemand que le musicien s'est presque exclusivement inspiré ; là s'est concentré son génie. Loin de nous la pensée de tout louer, ou seulement de tout expliquer dans le second *Faust* de Goethe ! Il est plein de bizarrerie, de confusion et de défaillances, mais on y rencontre encore d'incontestables beautés. S'il ne pouvait, comme le premier, passer tout entier de la poésie dans la musique, il offrait encore aux compositeurs quelques scènes admirables où Goethe s'était souvenu de lui-même. Ces fragments, qui nous restent à

examiner, sont la scène du sommeil et du réveil de Faust, la scène avec le Souci, la mort de Faust et le grand épilogue du paradis.

Au point de vue philosophique, selon la logique supérieure de l'idée, le premier *Faust* n'est qu'un détail dans l'ensemble. L'histoire de Marguerite, bien qu'elle ait effacé tout le reste, est dans le plan général un épisode et rien de plus. La volupté, l'amour ne suffisent pas à remplir une vie, et surtout la vie de Faust. Son âme est avide d'autres jouissances et capable d'autres épreuves. A la politique, à l'art, à la philanthropie, aux passions généreuses et bienfaisantes, il demandera le secret du bonheur, et la mort ne viendra pas si vite arrêter sa recherche infatigable.

Après avoir laissé Marguerite inanimée sur les dalles de l'église, Schumann, par un contraste puissant, ouvre la seconde partie de son *Faust* sur un paysage des Alpes. Après les voûtes étouffantes, le grand air et le ciel bleu. Comme Berlioz, Schumann a fait dans son œuvre une large part à l'amour de la nature. Il a, comme lui, mis en lumière cet aspect du génie de Goethe, ce sentiment tout moderne que, seul peut-être des poètes antiques, Lucrèce a parfois soupçonné. Les anciens décrivaient admirablement la nature, mais ils ne l'aimaient pas comme nous l'aimons.

Ils en personnifiaient, ils en divinisaient les forces et les grâces, mais sans presque jamais faire d'elle leur amie, la confidente de leurs joies, la consolatrice de leurs peines ou de leurs fautes. Un ancien n'eût peut-être pas compris ces vers :

> Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime,
> Plonge-toi dans son sein, qu'elle t'ouvre toujours.

Comme les grands poètes modernes, même les poètes en prose, tels que Jean-Jacques Rousseau et Châteaubriand, Goethe avait au plus haut degré cette tendresse pour les choses. Son Faust a par moments des élans d'admiration pour les splendeurs de la terre. Échappant à l'angoisse qui l'oppresse, il chante alors, sinon à Dieu, du moins à la nature, des hymnes enthousiastes et reconnaissants. Il la remercie d'être toujours aussi jeune, aussi belle. Endormi dans la nuit sereine, il oublie le drame sanglant achevé la veille dans le cachot de Marguerite, et, de leur vol léger, les sylphes effleurent son sommeil. Sans avoir ici autant de couleur que Berlioz dans une scène analogue de *la Damnation de Faust*, Schumann a beaucoup de grâce et de poésie. L'introduction orchestrale, mollement balancée, le chant affectueux d'Ariel et le chœur aérien des Génies sont des pages élégantes et pittoresques.

Après cette nuit de repos, quelle aube éblouissante ! Le cri d'Ariel annonçant l'aurore a l'éclat aigu du premier rayon de soleil. On dirait que la lumière jaillit avec le son des clairs appels de trompettes, du frémissement général de l'orchestre. Les sylphes effarouchés se blottissent sous les fleurs, et Faust s'éveille doucement, apaisé par les fraîches rosées du matin, étendu sur la terre, « qui cette nuit encore lui est restée fidèle, » et qui « respire » à ses pieds comme un ami gardien de son sommeil. « Regardez là-haut, s'écrie-t-il. Les sommets gigantesques des montagnes annoncent déjà l'heure solennelle. » La période musicale est admirable d'ampleur et de richesse mélodique; elle exprime l'ivresse de la vie reconquise dans toute sa plénitude, plus qu'un réveil, presque une résurrection.

Sans aucune des ressources du théâtre ou de l'action dramatique, Schumann esquisse admirablement dans cette scène le caractère philosophique de Faust. C'est bien le sombre penseur, repris parfois aux séductions de la vie, mais le plus souvent meurtri par ses chocs douloureux. Ce nouveau soleil, si joyeusement salué, monte à peine au-dessus de l'horizon que Faust déjà s'en détourne ébloui. Il n'en peut supporter que le reflet diapré par les eaux de la cascade : « Ce reflet

coloré, c'est la vie, » dit-il avec tristesse, et toute l'amertume de cette pensée est dans une phrase mélancolique et quelque temps suspendue. Schumann a le secret de ces tableaux émouvants, qu'il indique d'un trait et qui s'achèvent dans l'imagination de l'auditeur.

Mitternacht (Minuit), tel est le titre de la scène suivante, une des dernières dans le drame de Goethe. Schumann a laissé de côté les scènes intermédiaires : la cour de l'empereur, l'épisode d'Hélène, celui d'Homunculus et la nuit de Walpürgis : tout cela prêtait peu à la musique. Faust est chargé d'années et de gloire : il a repoussé les ennemis et sauvé l'empire. Il a été l'amant d'Hélène, ressuscitée pour lui appartenir. Au gré de sa fantaisie toute-puissante, il a promené à travers le monde le tourbillon de sa vie. Son activité, toujours plus haute et plus pure, s'applique maintenant aux grands problèmes économiques. Il connaît ce que M. Blaze de Bury nomme, avec originalité, la volupté de l'amour social. Trop longtemps épris de sa propre félicité, son rêve s'est ennobli : il veut désormais l'humanité heureuse, heureuse par lui dans le travail et l'abondance. Perdu dans ces sublimes pensées, il veille seul au milieu de son palais endormi. La poésie pourrait sembler ici quelque peu rebelle à la musique.

De cette allégorie austère le génie de Schumann a pourtant triomphé. Il a chaudement coloré les abstractions de Goethe, il a fait de cette scène purement philosophique un drame plein d'action et de terreur. Quatre spectres de femmes, murmurant de sourdes imprécations, se glissent dans les ténèbres jusqu'à la porte de Faust. La nuit est lugubre et les nuages fuient sous le vent. Un *scherzo* vivement rythmé rappelle parfois certaines sonorités fantastiques de la fonte des balles dans le *Freischütz;* des unissons stridents ont l'éclat de la foudre. Voici minuit, l'heure de l'angoisse et de la peur. Faust prête l'oreille, il entend des voix menaçantes et des fantômes l'effleurent. Il voudrait fuir, mais trop tard, les puissances infernales auxquelles il s'est livré. La superstition, la magie peuplent ses nuits de rêves terribles. Le savant docteur, le héros de cent victoires, tremble comme un enfant. La porte a grincé, qui donc est là dans l'ombre? C'est le Souci, le sombre compagnon qui suit derrière nous notre chemin. Faust, ne l'as-tu donc jamais connu? Alors éclate une réponse admirable, un cri de superbe révolte contre l'humaine misère et l'éternel chagrin. Faust, avec une énergie désespérée, avec une sorte de fierté triomphante, se reprend au souvenir encore récent de son bonheur,

aux réalités rassurantes de sa vie déjà longue. Le sentiment est étrange, difficile à préciser avec rigueur, mais il se trahit à chaque mesure de cette page extraordinaire. Presque au moment de mourir, au sommet de sa vie, le vieillard se retourne pour la regarder. Elle se déroule derrière lui comme un fleuve près de se perdre dans la mer. Il n'a fait « que désirer et accomplir », il a vécu sans soucis et sans crainte, et voudrait couronner par la sagesse et la sérénité l'activité de sa jeunesse superbe. Ces pages de Schumann sont d'une rare beauté. Avec quelle angoisse Faust se débat sous l'étreinte du spectre! Avec quelle détresse il appelle, contre les funèbres chimères qui l'assiègent, le témoignage des joies d'hier, des voluptés puissantes d'une vie plus qu'humaine! Malgré cette explosion d'enthousiasme, l'implacable fantôme le harcèle. Autour de sa menace obstinée, l'orchestre enroule un accompagnement serré, plein de dissonances douloureuses. Enfin le souffle aveuglant du spectre qui fuit étend sur les yeux de Faust une nuit éternelle.

Soudain, des ténèbres qui s'épaississent autour de l'infortuné monte le sanglot le plus profond qui brisa jamais une voix humaine. Faust pleure la lumière perdue, la lumière que Goethe aimait tant, qu'il appelait encore au moment de mourir.

Plainte déchirante comme celle d'Œdipe aveugle, où la musique moderne égale la poésie antique.

Mais si, pour Faust, l'ombre s'est faite au dehors, au dedans resplendissent de plus vives clartés.

Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume.

Transporté par de radieuses visions, il se relève et jette à pleine voix un cri de triomphe. Nous sommes ici à des hauteurs que la musique atteint rarement. Cette péroraison est soulevée par un souffle prodigieux de bravoure et d'héroïsme. Ainsi devait chanter Homère le grand aveugle illuminé!

Voici que Faust touche à sa dernière heure. Devant sa porte, des légions de squelettes creusent avec des gestes bizarres la fosse qui doit l'engloutir. Méphistophélès mène la lugubre besogne, excitant les fossoyeurs fantastiques. Faust paraît sur les degrés de son palais. Sous les colonnades où luisent les torches, il cherche son chemin, guidé par les sonorités incertaines des cors. C'est une majestueuse apparition que ce vieillard plongé toujours dans sa pensée et, si près de mourir, encore ravi par de prophétiques extases. Il veut purifier la contrée qu'il habite, dissiper les vapeurs qu'exhale une terre malsaine, rendre au travail fécond des espaces infinis... Il entend déjà le fer qui frappe

la terre, un bruit confus réjouit son oreille. Sans doute mille bras robustes se mettent à l'œuvre, à son œuvre bien-aimée. Leurré jusqu'à la fin par l'implacable ironie de Méphistophélès, il écoute. Est-il une scène plus pathétique? Le démon se tait. Il guette dans l'ombre, attendant que la mort lui livre enfin cette victime, qui chante au penchant de sa tombe. Jamais Faust ne s'est plus avidement enivré des promesses de l'avenir. Une radieuse lumière éclaire les perspectives infinies de ses rêves. Son chant plane au-dessus de la terre, sur les hauteurs où l'emporte une hallucination sublime. L'orchestre tout entier s'enfle et se soulève en un crescendo terrible. Haletant, éperdu d'enthousiasme, Faust touche « au moment ineffable », mais la mort l'abat en plein triomphe : il roule au fond de l'abîme. Chute retentissante comme celle de la foudre. Il tombe comme ont dû tomber les Titans et les anges, et le fracas de sa ruine éveille de formidables échos. Ils se taisent peu à peu, et le silence se fait sur cette fosse. *Es ist vollbracht!* Tout est fini. Tout est consommé, oserait-on dire, car celui qui vient de mourir était presque un dieu.

Chacun admire, dans le *Faust* de M. Ch. Gounod, avec quel recueillement la foule s'agenouille autour du cadavre de Valentin. Nous retrouvons ici le même effet, mais beaucoup plus puissant.

Faust est donc mort! Et après quelle vie! Après tant d'agitation, tant de bruit, quel silence et quel repos! Méphistophélès jette un dernier regard de mépris sur le sépulcre où l'homme vient enfin de s'engloutir avec son désir inassouvi. Quelques mesures de chœurs sont d'une impassibilité terrible, et des accords de cuivres, très doux, très soutenus, prolongent de lugubres harmonies.

Schumann a suivi Faust au-delà de la tombe. Il a voulu, comme Goethe, dénouer entièrement le drame de sa destinée et remettre son âme entre les mains de Dieu. Toute la dernière partie de l'œuvre se passe en plein ciel, ou plutôt dans ce paysage idéal où Goethe, toujours épris de la nature, a placé le paradis. Un chœur d'un contour délicat et d'une fraîcheur exquise chante la quiétude de ces mystérieuses retraites! La mort a tout apaisé. La lutte douloureuse est finie. Au milieu des rochers, dans les forêts, de saints vieillards vivent en prière, partageant avec des animaux familiers l'abri de leurs grottes hospitalières. Le début de cette scène est patriarcal. Il rappelle les légendes de saint François d'Assise et les fresques naïves des peintres ses contemporains. Le poète et le musicien ont compris comme ces maîtres primitifs le recueillement des solitudes de Dieu.

En dépit des obscurités et des longueurs, malgré

l'atmosphère un peu vague où flottent les docteurs et les saints, l'épilogue du *Faust* de Goethe reste dans son ensemble une conception admirable, et la musique de Schumann égale les splendeurs mystiques de la poésie. Le beau chant du *Pater extatieus*, avec l'accompagnement passionné des violoncelles, a la tendresse brûlante d'une page de sainte Thérèse. Il est devenu banal de parler ici de Dante et de son Paradis. Le rapprochement a été fait trop souvent, mais il s'impose toujours. Singulière réminiscence! le grand artiste païen, à la fin de son œuvre, est dominé par le souvenir du plus croyant des poètes. Le philosophe, le sceptique chante des hymnes de foi, d'extase même. Ce souffle embrasé d'amour divin, cette assomption d'une âme élevée de ciel en ciel, portée par les anges et saluée par les chérubins; l'intercession de Marguerite obtenant le salut de son bien-aimé; enfin cet «éternel féminin», ce fameux *Ewiges Weibliche*, ce principe tout-puissant de tendresse et de pardon, toute cette poésie mystique n'est-elle pas un reflet de *la Divine Comédie* ? Ne rayonne-t-elle pas aussi pure que Béatrice, celle qui fut Marguerite et qui, jadis abaissée jusqu'aux amours éphémères, va maintenant par un retour sublime, initier Faust au mystère de l'éternel amour?

Schumann n'a pas failli à sa redoutable tâche.

Il a entendu les voix d'en haut, les voix qui firent tomber le luth des mains de sainte Cécile ravie. Les essaims des jeunes anges tourbillonnent en murmurant d'une voix enfantine leur cantique ingénu. Pour arracher l'âme de Faust à l'enfer, ils ont accablé Méphistophélès sous une pluie de roses. Et maintenant ils s'élèvent vainqueurs, jetant encore les fleurs à pleines mains.

Manibus date lilia plenis !

Ce grand chœur est admirable de variété : d'abord tranquille et caressant, il éclate bientôt en cris de victoire. Les voix se mêlent et redisent toujours plus nombreuses, toujours plus assurées, leur chant de triomphe. Avec quelle grâce, avec quelle tendresse les anges accueillent cette âme sauvée ? Avec quelle allégresse ils lui font fête ! Bach et Haendel n'ont pas plus de puissance, ils ont moins de douceur. Ils n'ont jamais connu cette ardeur mystique, cette extase enivrante de l'âme où l'amour passionne la foi. Les grandes œuvres de ces vieux maîtres sont inspirées par une croyance robuste, par une religion austère ; elles n'ont pas l'émotion chaleureuse dont frémit la voix du *Doctor Marianus* chantant celle

che letizia
Era negli occhi a tutti gli altri santi [1].

1. Dante, Paradiso, cant. XXXI.

Le chœur des anges s'est tu. A travers les sereines harmonies du prélude, des espaces immenses se découvrent. Au-dessus des harpes égrenant leurs accords cristallins se déroule un chant céleste, aussi virginal que les têtes de madones caressées par le pinceau religieux des peintres primitifs. Si Schumann n'a pas chanté les ivresses de Faust aux genoux de Marguerite, ne l'accusons ni de sécheresse ni de froideur. Il avait gardé sa flamme pour célébrer de plus chastes transports et de plus pures amours.

Parvenu sur ces hauteurs, il fallait s'arrêter ou descendre, et malheureusement Schumann est descendu. L'œuvre faiblit à la fin : les dernières pages manquent d'inspiration et de clarté. Le chant des saintes femmes priant avec Marguerite a de la grâce; mais il est un peu écourté, un peu vulgaire; il n'a pas le charme évangélique des strophes de Gœthe. Elles voulaient une mélodie simple et touchante, ces prières des amies de Jésus : la prière de la Samaritaine qui rafraichit sa soif brûlante, celle de Madeleine qui baisa ses pieds divins. Enfin nous aimons encore moins le grand chœur fugué qui termine l'ouvrage : c'est la conclusion froide d'une œuvre ardente et passionnée. Cette psalmodie monotone jette de l'ombre sur les splendeurs que nous avions entre-

vues. Schumann a refermé trop tôt le ciel qu'il nous avait ouvert.

Tel est le *Faust* de Schumann : un abrégé, une synthèse puissante du second *Faust* de Gœthe. « On ne peut pas dire que l'intelligible soit toujours beau, disait Gœthe à Eckermann, mais certes le beau est toujours intelligible, ou du moins il doit l'être. » Cette maxime condamne bien des pages du second *Faust*. Mais il faut être indulgent pour la vieillesse des grands hommes: leurs défaillances même ont droit à nos respects. Ne nous arrêtons pas aux étrangetés, aux obscurités de Gœthe octogénaire; assez de clartés illuminent encore son déclin. Schumann a pieusement recueilli ces rayons suprêmes. Il a restitué au second *Faust* ce qui lui avait été enlevé : la mesure et la proportion. Il nous a rendu un *Faust* humain, dramatique, celui que le génie robuste et sain de Gœthe avait conçu d'abord. Au lieu de développer la pensée du maître, il l'a réduite, et le vieil arbre a senti la sève revenir plus féconde à ses rameaux allégés. Schumann a donc résumé Gœthe, mais sans l'amoindrir. N'est-ce pas dans sa musique que se rencontrent le plus ces accents « durs, pénibles, terribles », que le poète demandait? N'est-ce pas Schumann qui a le mieux compris, avec son génie allemand, cette figure tout alle-

mande de Faust? Faust, plus encore que Marguerite et que Méphistophélès, est le type national de l'Allemagne. Il est son fils bien-aimé, l'enfant de ses entrailles. Il a la science austère et la profonde poésie de sa mère, les rêves et la mélancolie du Nord. Schumann avait tout cela, c'est de tout cela qu'il a fait son *Faust*. Nulle œuvre ne se prêtait mieux à son inspiration ; nulle ne reflète autant le feu qui dévorait son âme souffrante, et qui finit par la consumer.

Les

Chœurs bohémiens

de Moscou

Les

Chœurs Bohémiens

De Moscou

RIEN ne gâte l'intérêt d'un voyage et n'en diminue le profit comme l'ignorance de la langue parlée dans le pays qu'on visite. Si répandu que soit notre idiome, il n'est pas universel. On parle français dans les hôtels, mais non pas dans les champs ni sur les chemins ; et notre langue, qui partout nous assure bon souper et bon gîte, ne nous assure que cela. Elle suffit pour la vie du corps, mais pour elle seule, et c'est trop peu, si le voyageur veut ne pas vivre uniquement de pain. En Russie, par exemple, les gens bien élevés savent le français, mais non pas les autres ; et par les autres, sans nul dédain, j'entends le peuple, les humbles, les petits, qu'il vaut mieux parfois

interroger que les grands ; car la masse est plus originale que l'élite, et la rue plus pittoresque que les salons.

Ce silence qui, loin du pays, se fait autour de nous et au-dedans de nous, la musique seule le rompt. Qu'elle chante, et soudain nous ne nous sentons plus aussi étrangers ; des voix que nous n'entendions pas nous parlent. La musique seule nous révèle les derniers secrets de la nature ; elle achève les plus beaux paysages et crée entre l'âme humaine et l'âme des choses une mystérieuse intimité.

Qui n'a souhaité, comme l'héroïne du poète, d'entendre, par une belle nuit,

> Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
> Ou quelque flûte au loin, car la musique est douce,
> Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur,
> Éveille mille voix qui chantent dans le cœur.

Quel voyageur, assis un soir d'été près des flots de Naples, se lèverait avant que le pêcheur qui chante eût tourné le dernier rocher du Pausilippe ? La beauté nocturne de Venise est dans la sonorité de ses lagunes et les canzones lointaines des gondoliers. Les peuples les plus primitifs eux-mêmes sentent bien que la musique fait la nature plus belle, et les rameurs de Philœ ont coutume de n'aborder qu'en chantant aux rivages de leur île charmante.

Ce qui ne peut se dire se chante. L'honneur, et non pas, comme d'aucuns le prétendent, la faiblesse de la musique, est de savoir dire l'ineffable. Pendant un récent séjour à Moscou, c'est elle qui nous redisait le soir ce que nous disait le jour la grande et mélancolique cité, ce que nous auraient dit les hommes, si nous avions pu les comprendre. Chaque soir, nous aimions à retrouver le charme étrange de ce pays dans ses étranges concerts.

Aussi fameuses que les almées de l'Egypte, les chanteuses de Moscou ne sont pas décevantes comme elles. Les voir, les entendre ne détruit pas leur prestige lointain, et les rêves se réalisent auprès d'elles, au lieu de s'envoler. Hongroises, Suédoises, Russes, Bohémiennes, se partagent la faveur des dilettantes moscovites. Sauf les Suédoises, qui s'étaient attardées à la foire de Nijni, nous les avons toutes entendues, surtout les Hongroises et les Bohémiennes. Hélas! elles ne chantent pas, comme nous aimions à le croire, dans les rues de la vieille ville. Quel décor pourtant offrirait à leurs fêtes bohêmes cette place, dominée par la porte Sacrée, par les murailles et les dômes du Kremlin, surtout par cet amas de coupoles et de clochetons badigeonnés, assemblage de champignons monstrueux et multicolores, qu'on nomme l'église

Saint-Basile ! C'est là que nous aurions voulu les entendre, ou mieux encore sur une montagne voisine de Moscou, la montagne aux Moineaux, par une après-midi d'automne. Le ciel était sans nuages, et de ce bleu profond où se perd, après les batailles, le regard des héros blessés de Tolstoï. Nous dominions le versant boisé de la colline, et, de l'autre côté de la rivière, qui faisait un coude à nos pieds, Moscou luisait comme une ville d'argent et de pierreries. Derrière un bouquet d'arbres tintait la cloche d'une église peinte : les filles des bois eussent été les bienvenues ce jour-là sur la clairière.

Mais elles ne vinrent pas. Elles dorment encore à l'heure où le soleil descend, et ne s'éveillent qu'à la tombée du jour. Alors elles se lèvent et gagnent les restaurants de nuit. C'est là qu'il faut les entendre. Le théâtre peut sembler mal assorti au spectacle, et le local manque de poésie. Cependant, ces restaurants sont en dehors de la ville, à la lisière des bois, et, lorsqu'on s'y rend en voiture découverte, au clair de lune, la route ne laisse pas d'être pittoresque. Elle l'est encore davantage par les belles nuits d'hiver, quand la plaine est toute blanche, et que les traîneaux volent sur la neige unie.

Il est sage d'entendre les Hongroises avant les

autres; il est rare qu'on veuille encore les écouter après. Je ne me souviens pas volontiers de ces filles épaisses, affublées de costumes dits nationaux, lourdement plantées sur des jambes voyantes, et menées par une matrone bouffie, qui s'aidait, en marchant, d'une canne retentissante. Soufflant avec bruit, malgré l'ampleur d'un disgracieux caraco, la hideuse compagnonne s'approcha du piano. Le tabouret grinça le premier, *gemuit sub pondere*, puis le clavier, sur lequel les doigts mous de la vieille essayèrent une ritournelle. Le chœur se mit à chanter. Les voix étaient vulgaires, presque ignobles ; même les plus jeunes avaient une âpreté rauque et comme une crudité d'eau-de-vie grossière. Cette demi-douzaine de vivandières chantaient et dansaient avec des intonations et des gestes de café-concert les aimables valses viennoises. Elles en écrasaient le rythme élégant, elles en profanaient les grâces délicates. Si leste que soit la muse de Strauss, elle répugne à ces allures équivoques : elle n'est pas sœur de Fantine, mais de Bernerette. Ce n'est qu'à Vienne, et par l'orchestre de Strauss, qu'il faut entendre jouer *le Beau Danube bleu* ou *le Joli Mois de mai*. Alors seulement on comprend la fine poésie de la valse autrichienne et toutes les séductions de ce rythme à trois temps, si souple entre les mains légères des compositeurs viennois

Par bonheur, les Hongroises ne chantèrent pas longtemps. Les Bohémiennes parurent, aussi étranges que les autres étaient vulgaires. Pourtant, nulle bizarrerie de costume n'aidait à l'originalité de leur aspect. Les unes étaient vêtues en ouvrières ; les autres, presque en grandes dames ; des diamants brillaient à plus d'un front. L'une d'elles nous frappa par la singularité de son type et de sa parure. Toute blanche entre ses compagnes brunes, elle semblait étrangère et comme captive au milieu d'elles. Leurs chevelures, aussi sombres que l'aile des corbeaux qui regagnent chaque soir les clochers du Kremlin, faisaient plus doux l'or soyeux de sa tête blonde ; ses lèvres, auprès de leurs lèvres de pourpre, prenaient la pâleur rosée de l'églantine ; ses yeux avaient plus de lumière et les leurs plus de flamme. Elle était très jeune et portait, peut-être par un caprice d'enfant, un costume de fête dont les nuances éteintes s'accordaient avec sa beauté délicate. Auprès d'elle, une bonne vieille était assise, presque accroupie. Un châle rouge, qui lui couvrait les épaules et le cou, ne laissait passer que sa petite figure, jaune comme une orange et toute ridée, mais souriante derrière ses rides. Au premier rang se tenait la fameuse Pacha, dont le visage, malgré quelque fatigue, garde les traces récentes d'une beauté qui fut sou-

veraine. Ses yeux brillent d'un feu sombre, ou s'emplissent de vagues langueurs. Les veines d'azur courent sous la blancheur nacrée de ses mains; et, lorsqu'elle chante, le balancement de sa tête fine, un léger clignement de ses paupières à demi closes, trahissent le rythme intérieur auquel obéit d'instinct l'harmonieuse créature. C'est pour des filles comme elle que les seigneurs se ruinent, surtout qu'ils se ruinaient autrefois. Les Bohémiennes furent un temps à Moscou la passion, la folie des jeunes gens et la terreur des mères. Elles ne prétendent à rien moins qu'à se faire épouser, et parfois elles y réussissent. Follement désirées, longtemps rebelles, elles finissent non par se livrer, mais par vous prendre, et l'on en cite plus d'une qui n'a donné sa petite main que pour un grand nom. Autant les autres chanteuses de Moscou sont libres, effrontées, autant les Bohémiennes sont, en apparence, réservées et sérieuses. Avares, dit-on, de leurs amours autant que les autres en sont prodigues, on ne leur connaît presque jamais de maîtres ou d'esclaves. De ceux qui ne sont pas de leur sang elles n'acceptent que les alliances légitimes et durables. Les jeunes hommes de leur tribu sont les seuls complices de leurs faiblesses, les seuls élus de leurs caprices.

Les Bohémiens de Moscou habitent en dehors

de la ville. Ils gardent à l'écart le secret de leur vie quotidienne et l'éternelle énigme de leur race, race mystérieuse qui parut en Europe vers le XVe siècle et qui, depuis quatre cents ans, promène ses tentes vagabondes des sierras d'Espagne et des bruyères d'Écosse aux steppes de Russie. Gypsies, Gitanes, Zigeuner ou Bohémiens, ils étonnent, par leur insouciance et leur fantaisie, notre civilisation de plus en plus sérieuse et uniforme. Un rien les arrête, mais rien ne les attache. Que demain le ciel de Moscou leur paraisse trop sombre, ils attelleront leurs chariots, et, le soir, ils auront disparu derrière le coteau.

De tous les chanteurs étrangers que nous avons jamais entendus, les Bohémiens nous ont fait l'impression la plus forte, les Bohémiennes, devrions-nous dire; car, dans les chœurs de Moscou, les femmes sont en majorité. Trois ou quatre hommes seulement, de leur voix et de leur guitare, soutiennent l'ensemble. D'abord, à peine effleurée et comme frissonnante, une guitare donne le ton et le rythme. Quand le thème est indiqué, les voix se posent toutes ensemble sur l'accompagnement, mais d'abord avec une telle douceur et une telle plénitude à la fois, que l'on croirait entendre le soupir d'une foule. Dès les premières mesures, tous les visages prennent une attitude attentive et

grave; les chanteuses, s'écoutant elles-mêmes, ne quittent pas des yeux l'instrument d'où sort la mélodie qui les attire. D'abord, elles ne laissent échapper que des notes longuement tenues; mais peu à peu la guitare bourdonne plus fort, ses cordes vibrent, grincent sous les mains plus nerveuses. Les voix s'animent, le rythme se précipite, et, comme une cavale des steppes, voilà la chanson lancée. Alors la sensation musicale atteint une intensité extraordinaire. Sur un thème fort simple, banal même, quinze ou vingt voix de femmes amoncellent les plus riches harmonies, les variations les plus folles. Dans cette symphonie vocale, pas une lacune; pas un trou dans cette trame aussi serrée qu'un tissu de soie. Les Bohémiennes ressemblent aux princesses des contes bleus : les perles ruissellent de leurs lèvres. Perles et pierreries, ces fioritures qui pétillent comme des aigrettes, ces gammes qui se nouent et se dénouent comme des colliers. Parfois un cri subit éclate, aussitôt étouffé; un trille de rossignol siffle à des hauteurs prodigieuses et s'achève par un trait qui retombe en pluie d'étoiles. Oh ! les Bohémiennes à la bouche d'or ! Filles ignorantes, mais inspirées ! Aucune ne saurait lire une mesure de musique, et, dans leurs improvisations vertigineuses, pas une ne s'emporte ou ne s'égare. J'ob-

servais la petite vieille : elle avait croisé ses deux mains sous son châle écarlate. Elle chantait, le regard perdu, toujours avec son doux sourire. Que voyait-elle au loin ? Peut-être le fantôme de son ancienne beauté passait-il devant ses yeux rêveurs ! Ou plutôt elle écoutait, ravie, les voix de sa mystérieuse patrie et le mélodieux génie de sa race, devant lequel elle comprenait que des étrangers s'inclinaient en ce moment. Pourtant l'orgueil ne gonflait pas le cœur de la pauvre femme. Nulle fierté mauvaise, nulle rancune haineuse ne se trahissait dans la voix de ce peuple déshérité. Les chansons des Bohémiens n'expriment qu'un sentiment : la mélancolie. « La vraie musique d'un peuple, a dit M. de Vogüé, est faite avec les larmes qu'il a répandues. » C'est ainsi que la tristesse est au fond de toute âme bohémienne. Elle nous envahissait nous-mêmes dans cette salle de fête. Il nous semblait que les fenêtres s'étaient ouvertes et que la lune éclairait les pâles paysages de l'automne russe. Les étangs frissonnaient au vent de la nuit, et nous respirions l'odeur des bouleaux.

Les Bohémiennes chantaient toujours. Elles disaient la morne solitude des plaines, les campements du soir et la danse, autour des feux, des bayadères farouches. Elles nous découvraient des

horizons nouveaux et ces fabuleuses contrées de Bohême, où l'on ne va qu'en songe. *Dahin! dahin! Ç'est là! c'est là!* chante Mignon, une Bohémienne aussi. Tout le caractère des chants bohémiens est dans ce désir, mêlé de regret. Vague désir, regret indéterminé! Inutiles élans vers une patrie dont le nom même s'est perdu, réminiscences de gloire, amertumes d'exil et de vie errante, soupirs et plaintes d'amour, il y a tout cela dans le chant de ces femmes.

Avant de quitter Moscou, nous voulûmes écouter le chœur russe : la veille de notre départ, il chanta. Quelques femmes seulement le composent : humbles créatures, dont l'aspect seul fait pitié. Toutes sont vêtues en paysannes de là-bas; elles portent des parures de verroterie, et, dans les cheveux, de pâles fleurs du Nord. Leurs visages sont tristes et leurs yeux sont doux. Sans nous parler, presque sans nous voir, elles semblèrent, au lieu de s'asseoir, se poser comme des oiseaux fatigués. Immobiles, désolées, des vierges de vingt ans et des aïeules octogénaires chantaient ainsi :

« Privé de tout, le sarrau pour tout vêtement, ah! vis sans regret; ta mort ne sera pas une perte.

» L'imbécile de riche, avec tout son or, ne saurait dormir! Le pauvre diable est nu comme un faucon : il chante et s'amuse.

» Il marche en chantant; le vent lui sert d'accompagnement. Gare, gare à vous, riches, c'est la pauvreté qui est en fête!

» Les épis de blé se dressent des deux côtés du chemin en s'inclinant au passage : siffle, pauvre diable, la verte forêt répondra à tes sifflements!

» Que tu sois affamé ou rassasié, ne t'abandonne pas au chagrin; habille-toi, peigne-toi, plaisante et souris!

» Que tu pleures ou que tu ne pleures pas, personne ne verra tes larmes...

» Tu vivras et tu mourras. Ta pauvreté trouvera un refuge. A bon entendeur, salut! La chanson est finie. »

Par un contraste étrange, ces paroles amères, menaçantes même, se chantaient sur une musique navrante, mais douce. De la poitrine amaigrie de ces pauvres femmes montait le sanglot de toute une race, une plainte séculaire de misère et de honte. Sans espoir, mais sans haine et sans reproche, tout un peuple semblait jeter vers Dieu le cri de sa détresse et de son délaissement : « Seigneur! jusqu'à quand le labeur et la peine, jusqu'à quand l'humiliation et l'opprobre ? Seigneur! Seigneur! pourquoi nous avez-vous abandonnés? »

Le lendemain, nous essayâmes de noter les mélodies entendues pendant notre séjour à Moscou;

mais, transcrites pour nos voix et nos instruments, elles avaient perdu leur beauté : ce n'étaient plus que des fleurs séchées et mortes.

Que les Bohémiennes, les Russes, gardent le secret de leurs chansons. La science ne pénétrera pas le divin mystère de leur ignorance. Il faut subir leur charme sans le comprendre. La sagesse de l'Égypte, de cette Égypte qui passa longtemps pour la patrie des Bohémiens, n'a-t-elle pas dit, il y des milliers d'années : « Consulte l'ignorant comme le savant et ne t'enorgueillis pas de ta science. »

Mors & Vita

Mors et Vita

TRILOGIE SACRÉE

DE CHARLES GOUNOD

L'ANNONCE de l'œuvre nouvelle de M. Gounod éveillait en nous un intérêt, presque une inquiétude spéciale. L'illustre auteur de *Faust*, de *Roméo*, pour ne citer que ses chefs-d'œuvre, notre plus grand musicien d'aujourd'hui, l'un de nos plus grands parmi ceux d'autrefois, touche à l'heure du soir, et nous n'étions pas sans craindre un peu cette heure trop souvent périlleuse. Nous allions peut-être entendre une voix affaiblie, nous

voir contraint, pour parler du présent, à rappeler le passé, sans pouvoir donner au génie vieillissant d'autre hommage que celui d'un pieux respect, comme ces rois de Perse dont parle Châteaubriand, qui, s'ils rencontraient un vieux palmier, s'arrêtaient pour y attacher un collier d'or.

Mais l'audition de *Mors et Vita* nous a rassuré : ce n'est pas là, tant s'en faut, une œuvre de décadence, et la Muse ne semble pas près de replier ses ailes.

Nous lisions récemment, dans un livre de M. Hensel sur les Mendelssohn [1], un fragment du journal de Fanny, sœur de Félix, relatif au séjour que M. Gounod, tout jeune alors, fit à Berlin en 1843 dans la famille du maître allemand. « Nous avons, écrit Fanny, beaucoup causé avec Gounod de son avenir, et je crois ne m'être pas trompée en lui représentant que la forme qui va s'imposer prochainement à l'art musical français est celle de l'oratorio. Il a été tellement de mon avis qu'il s'occupe déjà d'un texte : il veut choisir le sujet de *Judith*. »

Fanny Mendelssohn se trompait sur l'avenir musical de la France. Je ne vois pas que la forme de l'oratorio ait jamais été, et je doute qu'elle soit jamais populaire dans notre pays comme en Alle-

1. *Die Familie Mendelssohn* (1729-1847), 1 vol. Berlin, 1882.

magne ou en Angleterre. On écouterait peut-être la *Passion* de Bach elle-même, si on l'exécutait à Paris, comme il me souvient qu'on écoutait jadis le *Messie* et *Judas Macchabée* de Haendel : avec respect, mais sans amour; un peu par goût, et beaucoup par pose. Personnellement, nous n'oserions pas trop nous en scandaliser, et nous dirions presque avec Rossini : dix minutes de cette musique-là, c'est sublime ; un quart d'heure, c'est intolérable. Des fragments de Haendel, même de Bach, le plus colossal peut-être de tous les musiciens, nous transportent parfois ; mais une de leurs partitions tout entière nous accable presque toujours. Au fond, notre pays n'est fait ni pour entendre souvent ces œuvres-là, ni pour en composer de pareilles. Nous disons notre pays, et nous pourrions ajouter : notre temps. Nos compatriotes, nos contemporains, ont traité l'oratorio dans une forme tout autre que celle à lui donnée par les grands classiques du siècle dernier. La musique sacrée elle-même a dû suivre l'évolution de l'âme moderne ; elle a quitté la raideur et la sévérité hiératique ; elle s'est affranchie des formules conventionnelles, des rythmes monotones et des fugues scolastiques ; on a fini par comprendre que l'idée religieuse, comme les autres grandes idées, a droit à la vérité, à la variété de l'expression

artistique, et qu'il n'y a pas dans notre cœur deux régions distinctes, l'une divine et l'autre humaine.

« Mendelssohn le premier, a dit Schumann, introduisit les grâces dans la maison de Dieu, où elles ne sont pas déplacées. » Les deux oratorios d'*Élie* et de *Paulus*, malgré d'incontestables analogies avec les oratorios classiques, renferment en effet les premiers symptômes de l'inspiration moderne. Un air d'*Élie*, notamment : *J'ai trop vécu, Seigneur! retire-moi du monde!* est beau d'une beauté jusqu'alors inconnue. Un Bach, un Haendel, n'auraient jamais exprimé ainsi la mélancolie, la fatigue de vivre sous laquelle plie ce chant désolé. On ne trouve qu'aux voûtes de la Sixtine, sur le front des prophètes gigantesques, cette peine et cette lassitude dont Jéhovah, aux jours d'épreuve, accablait les sublimes vieillards de Juda. La pensée, la forme, les procédés de l'harmonie et de l'instrumentation, tout est nouveau dans cet air magnifique.

Notre école française, depuis Berlioz surtout, et son *Enfance du Christ*, est de plus en plus entrée dans cette voix. Si classique que soit le talent de M. Saint-Saëns, si nourri qu'il soit de la moelle des lions, il a fait, dans son oratorio le *Déluge*, une part considérable à la musique descriptive, et son opéra biblique, *Samson et Dalila*, est traité

dans un tout autre esprit que le Samson de Haendel. Quant à M. Massenet, il s'est encore écarté davantage des formes archaïques ; il a singulièrement amolli les austérités de la musique sacrée. Des naïves Madeleines de Lorenzo di Credi, par exemple, à la blonde pénitente du Corrège, il y a peut-être moins loin que des héroïnes bibliques de Haendel ou de Haydn à la tendre Magdaléenne, à l'Ève amoureuse de M. Massenet.

Comme MM. Saint-Saëns et Massenet, mais plus avancé dans sa carrière, M. Gounod a voulu écrire des oratorios ; le musicien par excellence des amours humaines a voulu chanter l'amour divin. Nul n'ignore que l'âme de M. Gounod fut toujours une âme religieuse : d'une vocation sacerdotale éphémère il a gardé le goût du surnaturel, et s'il s'est juré, comme on le dit, de ne plus écrire que de la musique sacrée, c'est peut-être pour rendre à Dieu les suprêmes inspirations d'une pensée qu'il fut un jour sur le point de lui sacrifier ou de lui consacrer tout entière.

Avec sa nature mystique, il peut sembler singulier que M. Gounod, dans son œuvre de théâtre, n'ait pas recherché plus souvent l'inspiration religieuse. *Faust* renferme en ce genre deux pages de premier ordre : la scène des épées et la scène de l'église; mais le poème de Gœthe en

offrait une troisième, et je m'étonne qu'elle ait échappé aux librettistes et surtout au musicien : c'est la scène où les cantiques et les cloches de Pâques, éclatant dans le ciel matinal, arrachent Faust au suicide. Si le livret n'avait dénaturé le poème, M. Gounod pouvait, même après Berlioz, écrire ici une belle page de plus. Il ne tenait qu'à lui de conserver l'idée de Gœthe et de la traduire. Sans doute il a trouvé, pour calmer Faust éperdu, de claires chansons de jeunes filles et de laboureurs ; mais il a fait chanter la terre où devait chanter le ciel, et cela suffit pour ôter à la pensée de sa grandeur, à la situation de sa portée dramatique et morale.

Il y a peu d'années, le choix du sujet de *Polyeucte* accusa chez le maître la tendance vers le genre religieux, et la belle scène du baptême mit en lumière l'aspect du talent de M. Gounod que nous étudions. Nous demeurons toujours nous-mêmes, et, fût-on le plus grand des artistes, on ne dépouille guère le vieil homme. Le talent ou le génie ne fait que se redire et approprier à des formes changeantes son inspiration, dont le fond ne change pas. Il ne faut pas déplorer cette persistance de l'individualité humaine, cette éternelle conséquence de la pensée avec elle-même ; il est bon que l'artiste maîtrise les sujets au lieu d'être

maîtrisé par eux, qu'il les assimile à son tempérament propre et les traite selon son point de vue spécial. L'œuvre entier d'un homme de génie représente alors la continuelle réaction d'une personnalité constante sur des éléments divers. Ainsi, les *Noces de Figaro*, *Don Juan*, la *Flûte enchantée*, le *Requiem*, révèlent chez Mozart une immuable conception de l'idéal. Rossini se retrouve, éclatant et facile, dans son *Stabat* et sa *Messe;* Verdi, dans son magnifique *Requiem*, reste avant tout musicien de théâtre, et M. Gounod, dans les cantiques de Polyeucte, et même de *Mors et Vita*, garde encore la tendresse, presque la caresse de ses chants d'amour.

La scène du baptême, de *Polyeucte*, n'est pas sans rapport avec la Pâque de *la Juive*. Haïs, traqués comme les juifs, les premiers chrétiens célèbrent leurs mystères dans le secret et l'ombre, et le vieux Siméon préside, comme le vieil Éléazar, aux saintes cérémonies. Mais Halévy et M. Gounod, le maître et le disciple, ont traité différemment ces deux sujets analogues. La Pâque est un des plus beaux tableaux religieux qu'il y ait au théâtre. Cette misérable chambre, fermée pour une nuit du moins aux outrages du dehors, devient l'asile, le sanctuaire d'un culte, que la persécution suffirait à rendre sacré. Cette poignée d'artisans qui se

partagent un morceau de pain, c'est le débris d'un grand peuple proclamant son droit à la vie et à la prière. Quand Eléazar se lève et bénit l'assemblée de ses mains tremblantes, alors, sur ces harpes qu'on dirait détachées des saules de Babylone, c'est la plainte de toute une nation, c'est son recours désespéré qui monte vers le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, le Jéhovah tout-puissant et sévère qu'Israël n'adora jamais sans crainte. Tel n'est pas le dieu de *Polyeucte*, et la différence des deux styles correspond à la différence des deux croyances exprimées. Le Dieu du Golgotha n'est plus celui de l'Horeb ou du Sinaï, un Dieu lointain et terrible, mais un Dieu fait homme, et désormais toujours présent ; non plus le Dieu qui punit, mais celui qui sauve ; non plus le Dieu qu'on redoute, mais celui qu'on chérit. Et de quelle tendresse Polyeucte l'aime-t-il, ce Christ auquel il vient de se donner ! L'eau du baptême à peine a touché son front, qu'une extase mystique envahit son âme ; il verse des larmes de joie comme n'en répandit jamais l'austère Éléazar. La ferveur juvénile du néophyte éclate partout : dans ces phrases passionnées, symbole de l'étreinte divine, dans ces progressions caractéristiques du style de M. Gounod, dans ces soupirs, dans ces sanglots d'amour, dans ces élans irrésisti-

bles qui, de la source où l'on baptise Polyeucte, nous ramènent malgré nous au balcon de Juliette.

Même en matière de foi, l'art moderne ne saurait décidément renoncer à l'élément passionnel. Nous humanisons les choses divines pour les rapprocher de nous ; et, comme à son Ève aux cheveux blonds, le poète aujourd'hui pourrait dire à la musique :

Tu fis ton Dieu mortel, et tu l'en aimas mieux.

Sous ce titre de *Mors et Vita*, le plus vaste que puisse porter une œuvre, M. Gounod, poète et musicien religieux, a réuni ce que les théologiens appellent, je crois, les fins dernières de l'homme : la mort, le jugement et la vie éternelle. Cette trilogie est la suite de la *Rédemption :* elle montre l'achèvement de la destinée humaine selon la parole divine. Le second oratorio de M. Gounod marque un pas de plus dans la voie de l'idéalisme mystique. Une action humaine : la Passion ; la désignation des personnages comme le bon larron, la Vierge, saint Jean, les saintes femmes et les apôtres, tout cela rattachait encore *Rédemption* à la terre. Rien n'y rattache plus *Mors et Vita :* ici, toute voix est impersonnelle, anonyme, et, dans les sphères surnaturelles où l'œuvre plane, l'idée musicale seule pouvait la soutenir et l'a en effet soutenue.

C'est une pensée grandiose de commencer par

la mort, et de tout détruire pour tout réédifier. Les premiers accords de *Mors et Vita* retentissent sur les ruines du monde. « Il est terrible de tomber entre les mains du Dieu vivant, » chantent à pleine voix les chœurs accompagnés par une sonnerie de cuivres. Mais presque aussitôt les harmonies s'épanouissent et s'éclairent, et Jésus répond : « Je suis la résurrection et la vie ; celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra éternellement. » L'œuvre tient tout entière dans ce court prologue, où deux phrases magistrales résument le sujet : les terreurs de la mort et les espérances de la vie.

La première partie de l'oratorio, et la plus considérable, est une messe de Requiem. *Requiem æternam dona eis, Domine !* La fin de la fatigue et de la lutte, le repos, voilà donc ce que demandent pour toute âme partie les âmes qui demeurent. Non pas même le bonheur, on dirait que les hommes n'osent pas le réclamer de Dieu, mais le repos. Voilà le mot qui plane sur tout l'office des morts, et que M. Gounod, dans l'ensemble, et notamment dans le début de sa messe, a magnifiquement exprimé. Après une courte psalmodie, se dessine pour la première fois la phrase qui symbolise, au cours de la partition, les regrets et les larmes. Elle gémit sous l'archet des violons, elle monte très haut, pour redescendre,

traînante et désolée, tandis que le chœur redit tout bas le texte de la prose funèbre. Ces premières pages sont parmi les plus belles, enveloppées de recueillement, infiniment tristes, mais d'une tristesse qui ne s'emporte ni aux cris, ni même aux sanglots. Le *Kyrie* n'est qu'une plainte voilée, sans l'éclat un peu fier, presque révolté du *Kyrie* de Verdi. C'est que l'homme a plus d'une manière de souffrir et de pleurer, et des mères parfois se sont agenouillées avec douceur devant le cercueil des fils. On sent pourtant, dans cet *Introit*, avec la résignation, la peine profonde et le dénûment de pauvres âmes veuves ; on y retrouve cette détresse que nous connaissons tous, où nous plongent les départs sans retour.

Au *Kyrie* succède un double chœur écrit avec une irréprochable pureté dans le style de Palestrina. Cette réminiscence volontaire d'un maître unique entre tous les maîtres religieux est la bienvenue : la majesté du rythme, la marche des notes, qui cheminent lentement, s'éloignent ou se rapprochent sans jamais se heurter ni se confondre, la plénitude des harmonies, tout cela produit un effet puissant, auquel peu de musiciens aujourd'hui seraient capables d'atteindre.

Après avoir prouvé qu'il connaît à fond les grands ancêtres et qu'il sait au besoin les imiter,

M. Gounod, revenant à sa propre nature, retrouve aussi pure, aussi poétique qu'autrefois l'inspiration de sa jeunesse. Heureux les maîtres, quand le génie leur reste longtemps fidèle, quand le souffle divin passe encore sur leur tête blanchie ! Le musicien de *Faust* et de *Mors et Vita* possède plus que tout autre cette constance, cette conséquence de la pensée avec elle-même, dont nous parlions plus haut : il ne s'est jamais ni désavoué ni contredit. Les envieux l'accuseraient plutôt de se répéter ; mais celui qui prononça le premier de telles paroles a bien le droit de les redire. La nouveauté, la personnalité du talent, voilà la raison de la gloire de M. Gounod comme de toute gloire durable. Il est de ceux qui ont ajouté une corde à la lyre ; nul avant lui n'avait chanté comme il chanta, et comme heureusement il chante encore aujourd'hui.

Sa manière est particulièrement reconnaissable dans quatre quatuors qui sont le corps principal, et comme le cœur du *Requiem*. Quatre quatuors, dira-t-on, doivent former une série un peu monotone. Mais ils ne se suivent pas immédiatement, et de plus leur charme est si pénétrant qu'on ne se fatigue pas de leur succession harmonieuse. *Quid sum miser ! — Ingemisco. — Oro supplex. — Pie Jesu*, ainsi commencent ces quatre ensembles, dont le sentiment est à peu près identique

et la beauté presque pareille. De ces humbles prières j'hésiterais à décider laquelle est la plus touchante. Le *Quid sum miser!* débute avec timidité : les voix, d'abord isolées, se réunissent, se répondent en gémissant : *Salva me ! Salva me!* et la phrase se couronne par une péroraison pleine à la fois de détresse et d'espérance. Même procédé dans l'*Ingemisco :* après les soli, un ensemble éclatant comme une page du *Stabat* rossinien. Sur les mots : *Qui Mariam absolvisti*, l'idée musicale jaillit avec la clarté, l'abondance d'une source. Et la source ne rentre pas sous terre. Les mélodies de M. Gounod n'ont jamais été de celles qui tarissent, à peine nées; au contraire, elles s'épanchent en nappes abondantes, et coulent, toujours plus larges, comme les fleuves. Le quatuor : *Oro supplex* séduit surtout par sa belle architecture vocale. Les parties extrêmes, soprano et basse, se rapprochent et s'éloignent alternativement, sans jamais étouffer les deux parties intermédiaires; on dirait ainsi que le tissu harmonique se resserre et se relâche tour à tour. Comme en outre la phrase est très régulièrement cadencée sur un accompagnement continu, il résulte de l'ensemble une sorte de balancement moelleux qui donne au morceau une couleur très particulière. Notons la fin délicieuse du *Pie Jesu*, qui ramène le motif

typique des regrets et des larmes, devenu par l'altération d'une simple note le motif des consolations et des joies ; M. Gounod, dans sa préface, a pris soin de signaler cette transformation. Il est certain que le mode majeur succédant au mode mineur, et que le timbre caressant et clair des cors et des clarinettes employés ici, rassérène cette plainte mélancolique et change en soupir de contentement un soupir d'inquiétude et de tristesse.

N'achevons pas l'analyse du *Requiem* sans mettre hors de pair deux soli de soprano avec chœur : le *Felix culpa* et l'*Agnus Dei*, une page adorable et une page admirable. Le premier de ces chants est parmi les plus tendres que M. Gounod enveloppa jamais de sa mélodie aux contours élégants : il s'achève, après un léger retard, avec une pureté, j'allais dire une pudeur exquise. Quant à l'*Agnus Dei*, c'est une supplication de plus en plus fervente, puis une adjuration passionnée, un suprême et pathétique appel à cet éternel repos que demandent à Dieu les derniers comme les premiers versets de la messe des morts.

La première partie de *Mors et Vita* conclut par un épilogue instrumental, où se combinent savamment les mélodies typiques entendues au cours du *Requiem*. L'explosion finale de l'orchestre et de l'orgue, qui peut sembler un peu bruyante, sym-

bolise le prochain triomphe de la vie sur la mort.

Au début de la seconde partie, le Jugement, l'humanité dort dans le sépulcre et, sur son dernier sommeil, le *De Profundis* plane en accords sombres. Bientôt retentissent les trompettes célestes, ces trompettes que Berlioz et Verdi, pour le dire en passant, ont fait sonner bien autrement terribles. A cette fanfare, malgré l'étrangeté voulue de ses harmonies, nous préférons l'effet mystérieux du *Dies iræ* liturgique : des trémolos syncopés donnent un caractère vraiment fantastique à cette levée des morts, qu'on entend sourdre confusément dans leurs tombeaux.

Après un noble récitatif annonçant la venue du Fils de l'homme, l'orchestre, d'abord seul, puis renforcé par toutes les masses chorales, joue deux fois un chant de vingt mesures, et, subitement secouée par l'enthousiasme, voilà toute la salle debout, acclamant le compositeur dont le génie vient de faire explosion. On pourrait chicaner ici sur les détails, disséquer et critiquer à l'aise le procédé de M. Gounod. Simple transposition de la mélodie première, accompagnement en triolets, unisson, tout cela, dirait-on, se trouve dans cette phrase, désormais fameuse, comme cela se trouvait déjà dans une phrase analogue de *Faust* [1]. —

1. La phrase dont nous voulons parler est dite par les

Que la mélodie d'aujourd'hui soit la sœur très ressemblante de son aînée, nous n'en disconvenons pas ; au fond, c'est presque la même, mais prodigieusement agrandie, transfigurée et portant avec elle une puissance d'émotion centuplée, irrésistible. Elle donne, surtout avec la reprise grandiose des chœurs, une impression de grandeur et de gloire, une vision du ciel ouvert, plein de clartés et de cantiques. Dans cette page superbe, le grand musicien a mis tout ce qu'il sent et tout ce qu'il sait. Et que les hardis, les téméraires du jour ne s'y trompent pas, l'auteur de *Mors et Vita* possède encore la science autant que le cœur. Il n'a rien perdu de ses qualités techniques : ni la pureté du style, ni l'amour des harmonies impeccables et de l'instrumentation à la fois ingénieuse et sobre; il conserve le grand souffle mélodique, l'ampleur de la période déployée en pleine lumière et triomphalement couronnée. Il garde aussi le secret d'une déclamation lyrique incomparable. Nous n'en voulons pour exemple que le magnifique récit : *Et congregabuntur ante eum*, dont l'autorité souveraine fait songer au geste impérieux donné par Michel-Ange au Christ du jugement dernier.

violons dans l'introduction. M. Gounod en a fait, à l'usage des théâtres étrangers, une romance pour Valentin.

Jésus aura pourtant, selon M. Gounod, plus d'indulgence que de colère ; nous serons presque tous à sa droite. Avec les mots : *Venite, benedicti*, sa voix prend une douceur infinie, un sourire passe sur la face divine, et le beau chant de l'*Agnus Dei*, celui qui tout à l'heure nous avait transporté, reparaît une dernière fois et s'achève dans une effusion de miséricorde. Nous le disions au début : l'inspiration de M. Gounod restera toujours tendre. Le maître pense avec l'Apôtre que la foi n'est rien sans l'amour, et sa musique religieuse même est pleine d'amour. Rien de plus naïvement aimable que le ravissant solo avec chœur : *Beati qui lavant stolas !* Bienheureux ceux qui lavent leurs vêtements dans le sang de l'Agneau ! *Beati !..* le musicien n'a vu que ce mot ; c'est à lui seul peut-être que nous devons ce cantique à demi pastoral, à demi religieux, où la fraîcheur de la mélodie, la disposition très simple des voix, le clair tintement des triangles, tout donne l'impression d'une béatitude infinie.

La troisième partie de l'oratorio : *la Vie*, nous paraît inférieure aux deux autres. Elle ne renferme rien de saillant que le bel air du commencement : *Et Ego Joannes*, et le début du *Sanctus*. M. Gounod, après nous avoir montré le ciel ouvert, ne nous y a pas fait entrer. Schumann, en terminant son *Faust*, avait trouvé d'autres accents pour célé-

brer les délices du paradis chrétien. Est-ce l'inspiration de l'auteur, est-ce l'attention de l'auditeur qui fléchit ici? L'une et l'autre sans doute, et l'œuvre est trop longue pour le musicien comme pour le public. On ne peut l'écouter en entier sans y trouver quelque monotonie, sans en ressentir quelque fatigue : il aurait au moins fallu qu'elle s'achevât par une fin glorieuse, par une apothéose universelle de l'humanité sauvée à jamais. Alors seulement, la progression eût été complète. Elle ne l'est pas, et le couronnement répond mal au reste de l'édifice.

En dépit de ce reproche, la trilogie de M. Gounod est une œuvre très élevée, puissante parfois, plus souvent touchante, elle fait grand honneur au penseur et au musicien. A mesure que le soleil descend derrière l'horizon de sa vie, on dirait que M. Gounod monte de plus en plus haut pour en contempler les suprêmes clartés. Souhaitons que la lumière baigne encore longtemps ce front glorieux. Il est beau de voir, après une radieuse journée, les rayons s'attarder sur une cime.

Table des Matières

Un siècle de musique française 1
Les poésies de Henri Heine 125
Robert Schumann 189
Les chœurs Bohémiens de Moscou 255
Mors et Vita 271

ASNIÈRES. — IMP. LOUIS BOYER ET CIE.

2.25

OUVRAGES DE M. JOSEPH FABRE

Les Libérateurs antiques. 1 volume in-12, broché . . . 3 fr. 50
Jeanne d'Arc libératrice de la France, avec fac-similé d'une lettre de Jeanne d'Arc, 3e édition, 1 vol. in-12, broché . . . . . 3 fr. 50
Le même ouvrage, édit. illustr. de 40 gravures hors texte et tirées à part. 1 vol. in-8°, br., 10 fr. Rel., tr. dor. . . . . 14 fr. »
Procès de condamnation de Jeanne d'Arc, d'après les textes latins des procès-verbaux officiels. Traduction avec éclaircissements; ouvrage accompagné du fac-similé des attestations autographes établissant l'authenticité du procès-verbal manuscrit qui se trouve à la bibliothèque de la Chambre des députés. 2e édition, 1 vol. in-12, broché. . . . . 3 fr. 50
Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc, d'après les textes latins authentiques des procès-verbaux officiels. Traduction avec éclaircissements et avec appendice. 2 vol. in-12 brochés, chacun. . . . . 3 fr. 50
Washington libérateur de l'Amérique, suivi de la Révolution américaine et Washington (éclaircissements et documents). 2e édition, 1 vol. in-12, broché. . . . . 3 fr. 50
Notions de Philosophie. In-12, broché. . . . . 4 fr. »
Histoire de la Philosophie, Tome 1er : Antiquité et moyen âge. In-12, broché. . . . . 3 fr. 50
— Tome II : Renaissance et temps modernes. In-12, broché. . . 4 fr. »

Collection de volumes in-12, brochés, à 3 fr. 50

Essais de Littérature anglaise, par J. Darmesteter
Gian et Hans, suivi du dossier de Rimbaud, par Marc Monnier.
La Justice du Monde, par Alain d'Orly.
Souvenirs entomologiques, par Henri Fabre
Nouveaux Souvenirs entomologiques, par Le même.
Menus Propos sur les Sciences, par Félix Hément
Les Mémoires de Jules X***, par Clovis Lamarre (2 vol.).

PLUTARQUE. **Vie des Hommes illustres de la Grèce**, édition Dauban. 2 vol. in-8°, brochés. . . . . 7 fr. »
— **Vie des Hommes illustres de Rome**, édition Dauban. 2 vol. in-8°, brochés. . . . . 7 fr. »
PASCAL. **Pensées**, avec études sur les **Pensées de Pascal**, et la **Préface du Port-Royal**, par E. Havet. 2 vol. in-8°, brochés. 8 fr. »
— **Les Provinciales**, nouvelle édition avec une introduction et des remarques, par *le même*. 2 vol. in-8°, broches . . . . . 7 fr. 50
RACINE. **Théâtre complet**, édition nouvelle, par N.-M. Bernardin. 4 vol. in-12, brochés . . . . . 12 . . »
JULES FAVRE (Mme Ve). **Pensées de Jean-Paul Richter sur l'Éducation**. Traduction avec préface. In-12, broché. . . . . 1 fr. »
LOUIS MENARD. **Histoire des Anciens Peuples de l'Orient**, avec nombreuses illustrations. 1 vol. in-12, broché . . . . . 5 fr. »
— **Histoire des Israélites**. In-12, avec illustrations, broché. 2 fr. »
— **Histoire des Grecs**, avec illustrations, 2 vol. in-12 br. . 7 fr. 50
— *Le même*, à l'usage de la classe de 5me, 1 vol. in-12, cart. . . 6 fr. »
RENE MENARD. **Curiosités artistiques de Paris**, 1 volume in-12,
Broché. . . . . 4 fr. »
Relié percaline. . . . . 5 fr. »
— **Histoire des Beaux-Arts**. Art antique, Moyen âge, Temps modernes. 1 vol. in-12. Chaque volume, broché. . . . . 2 fr. »
Relié percaline. . . . . 2 fr. 60

ASNIÈRES. — IMPRIMERIE LOUIS BOYER ET Cie

ML
270
.4
B44

Music

Bellaigue, Camille
Un siècle de musique
française

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY